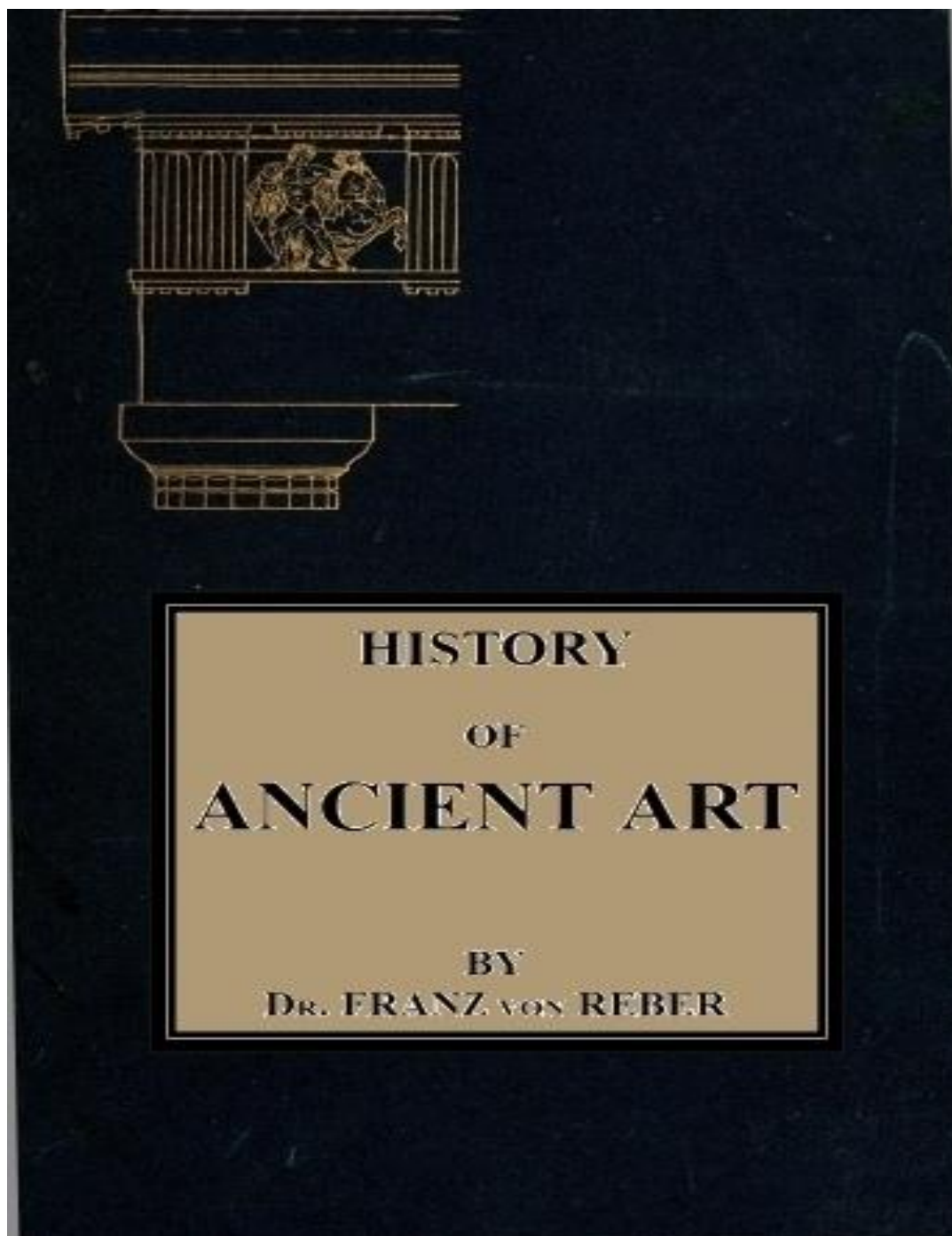


История древнего искусства

Франц фон Ребер



Содержание

[ИСТОРИЯ ДРЕВНЕГО ИСКУССТВА](#)

[СОДЕРЖАНИЕ.](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.](#)

[ЕГИПЕТ.](#)

[ХАЛДЕЯ, ВАВИЛОНИЯ И АССИРИЯ.](#)

[ПЕРСИЯ.](#)

[ФОНИКИЯ, ПАЛЕСТИНА И МАЛЕНЬКАЯ АЗИЯ.](#)

[ЭЛЛАНДА.](#)

[ЭТРУРИЯ.](#)

[РИМ.](#)

[ГЛОССАРИЙ.](#)

[УКАЗАТЕЛЬ.](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга Проекта Гутенберга «История древнего искусства»

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: История древнего искусства

Автор: Франц фон Ребер

Переводчик: Джозеф Тэчер Кларк

Дата выпуска: 12 февраля 2013 г. [электронная книга № 42082]

Последнее обновление: 23 октября 2024 г.

Язык: английский

Благодарности: Произведено Чаком Грейфом и командой онлайн-корректоров командой корректоров <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, доступных в Интернет-архиве)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ИСТОРИЯ ДРЕВНЕГО ИСКУССТВА» ***

ИСТОРИЯ ДРЕВНЕГО ИСКУССТВА

ДОКТОРА ФРАНЦА ФОН РЕБЕРА

ДИРЕКТОРА БАВАРСКИХ КОРОЛЕВСКИХ И ГОСУДАРСТВЕННЫХ ГАЛЕРЕЙ ЖИВОПИСИ

ПРОФЕССОРА МЮНХЕНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА И ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА

Пересмотрено автором

ПЕРЕВОД И ДОПОЛНЕНИЯ ДЖОЗЕФА ТЭЧЕРА КЛАРКА

С 310 ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ И ГЛОССАРИЕМ ТЕХНИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

НЬЮ-ЙОРК
HARPER & BROTHERS, FRANKLIN SQUARE

Зарегистрировано в соответствии с Законом Конгресса в 1882 году

HARPER & BROTHERS,

в Библиотеке Конгресса США, Вашингтон.

Все права защищены.

Применение исторического метода к изучению изобразительного искусства, начатое сто двадцать лет назад Винкельманом с помощью несовершенных средств, принесло в наши дни лучшие результаты. Оно внесло порядок в ранее запутанную тему, раскрыв естественный прогресс искусств и взаимосвязь между искусствами разных народов, которые последовательно практиковали их. Оно также привело к более важному результату — обеспечению изобразительным искусствам их должного места в истории человечества как главного свидетельства различных этапов цивилизации и как наиболее достоверного выражения веры, чувств и эмоций прошлых веков, а зачастую даже их институтов и образа жизни. Признание значения изобразительного искусства в этом отношении пока еще является лишь частичным, и историческое изучение искусства не занимает того места в системе гуманитарного образования, которое оно, несомненно, займет в ближайшем будущем. Одна из причин этого заключается в том, что лишь немногие из общих исторических трактатов по изобразительному искусству, написанных за последние пятьдесят лет, были достаточно научными или обоснованными, чтобы считаться авторитетными источниками знаний. В них изобилуют ошибочные утверждения и неясные предположения. Кроме того, эта тема была запутана, особенно в Германии, вторжением метафизики в ее область под видом мнимой, но ложной науки эстетики.

В этих условиях история изобразительного искусства, которая должна правильно излагать известные факты о произведениях искусства и рассматривать их различные проявления с пониманием и в справедливой пропорции, была бы очень ценна для студентов. Такой, в пределах своих возможностей как учебное пособие и для периода, который оно охватывает, является «История древнего искусства» доктора Ребера. Насколько мне известно, ни на одном языке нет такого надежного и разумного сборника информации по этой теме. Она одинаково хорошо подходит как введение в изучение предмета, так и в качестве трактата, к которому продвинутый студент может обратиться с пользой для освежения своих знаний об основных чертах любой части этой области.

Работа была впервые опубликована в 1871 году, но за последние десять лет открытия шли так быстро, что для приведения книги в соответствие с требованиями современности потребовалась ее тщательная переработка, а также добавление много нового материала и множества новых иллюстраций. Эта работа по пересмотру и дополнению была выполнена совместно автором и переводчиком, причем последний имел преимущество в том, что большую часть своей работы он выполнял при непосредственной помощи самого доктора Ребера и привнес в нее свои собственные новые ресурсы, являющиеся результатом оригинальных исследований и изысканий. Поскольку во время печати книги переводчик находился за границей, занимаясь археологическими исследованиями, окончательная редакция и корректура текста были выполнены профессором Уильямом Р. Уэйром из Школы горного дела Колумбийского колледжа.

ЧАРЛЬЗ ЭЛИОТ НОРТОН.

КЕМБРИДЖ, МАССАЧУСЕТС, *май* 1882 г.

Учитывая большую путаницу, возникающую из-за нерегулярного написания греческих имен собственных, возвращение к первоначальному написанию слов, не полностью англицизированных, может потребовать объяснения, но не извинений: это лишь принятие системы, которой уже следуют ученые высочайшего уровня. До наступления второго классического возрождения, которое продолжается и в нынешнем столетии, римляне служили посредниками для всего знакомства с эллинской цивилизацией. Они использовали греческие имена с некоторыми изменениями, приемлемыми для латинского языка, притупляя и огрубляя нежные звуки греческой речи, во многом так же, как они упрощали художественные формы греческой архитектуры с помощью механической системы проектирования. Четкое *ov* стало *ut*, *os* было изменено на *us*, *ei* на *e* или *i* и т. д. Эта латинизированная номенклатура, как и римский триглиф и тосканская капитель, была исключительно принята в раннем Ренессансе, пока с ростом знаний о греческих землях и произведениях искусства не были введены имена, которые не встречаются в писаниях римских авторов. Они были либо изменены в соответствии с более или менее изменчивым стандартом, использовавшимся в XVI и XVII веках, либо приняты в их греческой форме без изменений, причем последний метод использовался все чаще. Это постепенно привело к частичному пересмотру греческих названий и их написания. Зевс и Гермес, Артемида и Афина вновь обрели свои первоначальные титулы как греческие божества; *Сунимум* и *Ассус* были изменены на *Сунион* и *Ассос*; в то время как другие имена были реформированы лишь частично, как в случае с несчастным Поликлеитосом, который иногда появляется как Поликлетос, а иногда как *Поликлейт*. Эта неразумная тройная система латинизированной, англицизированной и греческой орфографии не может не привести к путанице и недоразумениям. *Peirithoos* можно найти в алфавитно классифицированных справочных изданиях под *Per* и *Pir*, а также под *Peir*. *Πέρυαμον*, *Pergamon*, пишется *Pergamum*, *Pergamus* и *Pergamos*, причем две последние формы естественно путают с критским *Πέρυαμος*, *Pergamos*, который, в свою очередь, латинизирован как *Pergamus*. В настоящей книге греческое написание греческих имен было принято во всех тех случаях, когда слово не было полностью англицизировано, то есть изменено в *произношении*, когда использование его первоначальной формы звучало бы педантично, как, например, говорить о хорошо известных *Pæstum* и *Lucian* как *Poseidonia* и *Loukianos*. Однако английский алфавит предоставляет две буквы для греческого *κάλλα*, и используется более знакомая *c*, как в *Corinth*, *acropolis* и т. д., за исключением случаев, когда истинное звучание не передается, а именно перед *e*, *i* и *u*, когда *k* заменяется. Кроме того, конечная *αι* преобразуется в *æ* в соответствии с общепринятым употреблением в нашем языке.

ДЖОЗЕФ ТЭЧЕР КЛАРК.

СОДЕРЖАНИЕ.

ЕГИПЕТ.

СТРАНИЦА

Дельта. Самые древние памятники, если не самая древняя цивилизация мира

[1, 2](#)

Неизменная преемственность жизни и искусства

[2](#)

АРХИТЕКТУРА.

Возраст, назначение и архитектурное значение пирамид

[3-5](#)

Пирамиды Гизы

[5-7](#)

Разнообразие форм пирамид	8, 9
Пирамиды в Саккаре, Мейдуне, Дашуре, Абусере и Иллахуне	9-12
Таблица размеров	12
Младшие пирамиды Нубии. Усеченные пирамиды	12
Скальные гробницы	13
Развитие колонны от опоры	14
Гробницы в Бени-Хассане	14, 15
Развитие колонны Лотоса	16, 17
Вторжение гиксосов. Ограничение использования призматического колодца. Расширение применения цветочной колонны в Новом Фиванском царстве	18, 19
Капитель в форме чашечки	20, 21
Колонны с фигурами Осириса и Тифона. Антаблемент	21
Пещерные гробницы	22
План храма, обелиски	23
Перистильный двор	25
Гипостильный зал	26, 27
Жилища царей и жрецов	28
Периптерные храмы	29
Скальные храмы	30
Памятники в Абу-Симбеле	31, 32
Дворцовая и жилая архитектура	33
Интерьеры	34
Лабиринт	35
Незначительный характер светской архитектуры	36
СКУЛЬПТУРА.	
Фундаментальные и неизменные особенности	36
Традиционные типы	37
Формирование головы	38
Головные уборы. Соединение человеческих туловищ и животных голов	39
Тело. Отсутствие прогрессивности и истории	40
Животные формы	41
Материалы	42
Рельефы	43
Койланаглифики	44
Разнообразие и интерес иллюстрируемых тем	45
ЖИВОПИСЬ.	
Тесная связь со скульптурой. Иероглифы	46
Живопись как архитектурное украшение. Ретроспектива	47
<u>ХАЛДЕЯ, ВАВИЛОНИЯ И АССИРИЯ.</u>	
Традиционная эпоха. Земля и народ	48
Строительные материалы. Глина и битум	49
Быстропортящийся характер памятников. Холмы из мусора, признанные городами	50
АРХИТЕКТУРА.	
<i>Халдея.</i>	
Руины Мугейра, или Ура	50
Варка и Абу-Шарейн	51
Принцип арки	52
Политическая история	53
<i>Вавилон.</i>	
Сказочное повествование Геродота	54

Храмовая пирамида в Борсиппе	56
Дворцовые сооружения. Висячие сады Семирамиды	57
Частные жилища. Инженерные сооружения	58
<i>Ассирия.</i>	
Ниневия	59
Открытия Лэйарда и Ботта	60
Холмы Коюнджич и Небби-Джонас	61
Королевские резиденции	62
Дворец в Киср-Саргоне	63
Террасные пирамиды	66
Освещение и кровля	66, 67
Ограничения колонной архитектуры	68
Формы небольших колонн	69
Сводчатая конструкция	71
Остроконечная арка	72
Общий вид дворцов	73
Сакральная архитектура	74
Террасные пирамиды	75
Целла	76
Жилища жрецов	77
Алтари и обелиски	78
Архитектура жилых зданий	79, 80
СКУЛЬПТУРА.	
Мало представлена в Халдее	81
Вавилонские печати и драгоценные камни	82
Эмалированные плитки	83
Статуи	85
Обычные типы	85, 86
Херувимы	87
Настенные рельефы	87
Отличия от египетской скульптуры	90
Исторические рельефы	91-93
Религиозные изображения	94
Формальные пейзажи. Бронзы	95, 96
ЖИВОПИСЬ.	
На плитке и штукатурке	96
Цвета	97
Общий вид ассирийской архитектуры, украшенной рельефами и росписями	98
<u>ПЕРСИЯ.</u>	
Исторические соображения	99
Художественная бедность мидийцев. Ахемениды. Их главные города	100
АРХИТЕКТУРА.	
Персеполь	101, 102
Характерные различия между персидским и месопотамским зодчеством	102
Введение колонн	103
Колонные формы	103, 104
Капители	105- 107

Антаблемент	108
План дворца Дария	109-
Состояние сохранности	113
Освещение	110
	110,
	111
Верхние этажи	111-
	113
Дворец и зал Ксеркса	114
Пропилеи	115
	116,
Гарем	117
Расположение террасы	117
Огненные алтари	118
	119-
Погребальные памятники	121
Гробница Кира	119
Гробницы поздних Ахеменидов	120
Гробницы подданных	121
Жилищная архитектура	121
СКУЛЬПТУРА.	
Ее зависимость от искусства Ассирии	121
Египетское и эллинское влияние	122
	123-
Мифологические и церемониальные изображения	125
	126,
Скульптурное убранство дворцов и террас	127
	128
Редкость исторических сцен	
ЖИВОПИСЬ.	
Преимущественно декоративная	128
Общая гармония трех видов искусства	129
<u>ФЕНИКИЯ, ПАЛЕСТИНА И МАЛЕНЬКАЯ АЗИЯ.</u>	
Обширное художественное влияние Месопотамии как в пространственном, так и во временном отношении	130
	131,
Селевкиды. Сасаниды	132
<i>Финикия.</i>	
	132,
Исследования в последнее время	133
	133
Главные города	
АРХИТЕКТУРА.	
	134,
Руины в Амрите	135
	135-
Памятники, известные как Эль-Мегазил	137
	137,
Гробницы-гроты в Центральной Финикии. Саркофаги в Джебейле	138
	138
Жилищная архитектура	
СКУЛЬПТУРА.	
Работы из кованого металла (сфирелатон)	139

Бронзы	139, 140
Инкрустация. Резьба по слоновой кости. Стекло	140
Влияние сфирелатона на стиль скульптуры	141
Резка камня	142
Решающее влияние Египта и Месопотамии	143
<i>Палестина.</i>	
Зависимость евреев от Египта в области искусства	143 143- 147
Скиния	144, 145 145, 146
Его колонны. Рога жертвенника. Семисвечник	146, 147 147- 156
Святая святых. Херувимы	147 147 147- 156
Храм Соломона	147 148 149 149- 151
Недостоверность библейских рассказов	151 151, 152 153, 154
Строительство здания. Его местоположение	154 155 156 157 157, 158
Медный умывальник	
«Яхин и Воаз»	
Башня	
Интерьер. Верхний этаж	
Материалы	
Украшение. Расплавленное море. Престол милости и херувимы	
Разрушение и восстановление этого храма	
Его архитектурные особенности	
Скальные гробницы	
<i>Кипр и Карфаген.</i>	
Скальные гробницы в Пафосе	
Храм Афродиты в Голгои. Открытия Чеснолы	
Руины Карфагена	
<i>Мальта, Балеарские острова, Сардиния</i>	
<i>Малая Азия.</i>	
Независимое искусство, встречающееся только в Ликии, Фригии и Лидии	
Скальные гробницы Ликии. Деревянные жилища, высеченные в камне	
Памятник гарпиям в Ксантае	
Ликийские саркофаги	
Фасады храмов, имитирующие скалы	
Скальные гробницы Фригии	
Курганы Лидии	

[ЭЛЛИДА.](#)

Эгейское море — центр греческой цивилизации	175
Дорийцы и ионийцы	176
Развитие поэзии, опередившее развитие искусства	177
АРХИТЕКТУРА.	
Толос Атрея	179- 183
Финикийский характер его украшения	183
Могила в Мениди	183
Сокровищницы Пелопидов	184
Курганы	185
Общие способы погребения	186
Пирамиды	186, 187
Примитивные укрепления. Тиринс	187
Микены	188
Ворота и порталы	189
Агора Микен	192
Примитивные храмовые кельи без колонн	192, 193
Строение на горе Оча. Деревянные крыши и потолки. Происхождение дорического антаблемента	195
Декоративная роспись деревянных изделий	197
Дорская колонна	197
Ее египетский прототип	198
Развитие плана храма	199- 202
Храм в Антисе	199
Простилос	200
Амфипростилос. Периптерос	201
Каменное строительство	202
Энтазис	203
Капитель	204
Наклон колонн	205
Детали антаблемента	206
Полихромия	210
Искривления	211, 212
Птерома и потолок	213
Освещение	214
Архаические дорические храмы	215
Развитие этого стиля. Селинус	216
Коринф	217
Акрагас	219
Олимпия. Эгина	222
Верховенство Афин	223
Тесеон	224
Парфенон	225
Пропилеи	226
Фигалия	227

Элевсин	228
Ионический стиль. Его тесная связь с восточной архитектурой	229, 230
Капитель	231- 233
Антаблемент	234
Его недостаток исторического развития	235
Фигалия	236
Ионические памятники Малой Азии	237- 240
Ионические памятники Аттики	240
Храм на Илиссосе	241
Пропилеи	242
Эрехтейон	243- 245
Кариатиды	245
Коринфская капитель	246- 249
Храм Зевса Олимпийского в Афинах	249
Монументальные гробницы	250
Мавзолей в Галикарнасе	251, 252
Монумент Нереид в Ксантосе	252
Хорагический памятник Лисикрата	253
Так называемая Башня ветров в Афинах	253
Стоа	253- 255
Палестра	255
Гимнасион	256
Стадион и ипподром	257
Театр и Одион	258- 260
Жилищная архитектура. Дворцы	260, 261
Безграничная роскошь диадохов	261
СКУЛЬПТУРА.	
Непревзойденное совершенство искусства. Его фундаментальное отклонение от принципов египетской скульптуры	264, 265
Ее зависимость от Западной Азии	266
Эмпатическая работа. Ксоана	267
Дедал	268
Гомеровский щит Ахилла. Его мастерство изготовления и художественное значение	269
Псевдогесиодический щит Геракла	27
Львиные ворота в Микенах	273
Раскопки Шлимана на Акрополе в Микенах	274, 275
Сундук Кипселоса. Трон Аполлона в Амиклах	276- 278
Введение бронзового литья. Резка мрамора и работа с хризелефантином	278
Гончар Бутады	278

Глаукос. Роикос и Феодор	279
Бупалос и Афинис	280
Дипоинос и Скиллис	281 ,
	282 ,
Первые метопы в Селинусе	283 ,
	284
Архаические статуи в Милете	285
Рельефы в Ассосе. Аполлон из Теры	286
Стела Аристиона	287 ,
	288
Вторые метопы в Селинусе	290
	291 ,
Архаистические произведения	292
Скульптуры фронтона храма в Эгине	293
	296 ,
Школа Эгины: Каллон и Онатас	297
	297
Аттическая школа: Гегиас, Критиос и Несиотес	297
Канакос	298
Агелад	299
Каламис	300
Пифагор	301
	302 ,
Мирон	303
Прогресс Афин после Персидских войн	303
Федий	304
Афина Парфенос	310
	313-
Панафинейский фриз	315
Метопы	316
	316 ,
Ученики Фидия. Агоракрит	317
	317 ,
Скульптуры фронтона храма в Олимпии	318
Победа Пайония	319
Ученые Мирона	320
Фигалийский фриз	321
Каллимах и Деметрий	322
Поликлейт	322
	327 ,
Третьи метопы в Селинусе	328
Распространение школы Аттики и Аргоса. Кефисодот	329
Скопас	330
	331 ,
Ниобиды	332
	332
Пракситель	333
Ученики Скопаса и Праксителя. Скульптуры мавзолея в Галикарнасе	334
	335 ,
Гермес Олимпийский	336
	338 ,
Венера Мелосская	339

Силанион и Эуфранор	340
Лисипп	340
Школа Лисиппа	344,
	345
Скульптура эллинистического периода	346,
	347
Алтарь в Пергаме	347,
	348
Так называемый «Умиравший гладиатор»	348,
	349
Школа Пергама	349,
	350
Школа Родоса. Лаокоон	351-
	353
Фарнезский бык	353
Аполлон Бельведерский	356-
	358
Введение греческой скульптуры в Рим	358
Гладиатор Боргезе	361
Торс из Бельведера	362
Эллинистический ренессанс в Риме	363
ЖИВОПИСЬ.	
Отсутствие каких-либо следов	366
Его раннее развитие Вымышленное описание Плиния. Эумарос. Кимон	367
	368,
Полигнот	369
Сценография Агатарха. Аполлодора	370
Зевксис	371
Паррасий	373,
	374
Тимант	374
Школа Сикиона: Эупомп, Памфил	375
Меланфиос. Паусий	376
Школа Фив и Афин: Никомах, Аристид, Эвфранор	377,
	378
Никиас	378
Апеллес	379-
	382
Протоген	383
Антифил. Этион. Асклепидор. Теон	384
Эллинистическая живопись. Тимомах	385
Тривиальные и непристойные сюжеты. Мозаика. Сосос	386
<u>ЭТРУРИЯ.</u>	
Связь с искусством Греции	387
АРХИТЕКТУРА.	
Так называемые циклопические стены. Арочные ворота	388
Сводчатые каналы	389
Кладбища. Курганы. Гробница Порсены	390
	391,
Имитации жилищ на гробницах	392

Гробницы-гроты	392
Имитации фасадов храмов на скалах	393, 394
Норкья	394, 395
Этрусский храм	396, 397
Жилой дом	397
Его двор	398, 399
Отсутствие прогрессивной архитектурной истории	399, 400
СКУЛЬПТУРА.	
Музеи. Самый древний или декоративный период. Финикийские импортные изделия	400
Влияние Западной Азии, вытесненное влиянием Греции	401, 402
Саркофаг из Каре	402
Реализм. Скульптура из мрамора	403
Бронзовая колесница из Перуджи	404
Капитолийская волчица. Гравированные зеркала	405
Расцвет этрусского искусства. Эллинистические влияния	406
Скульптурные саркофаги	406, 407
Терракоты и бронзы	408
Сходство поздней этрусской и римской скульптуры	408, 409
ЖИВОПИСЬ.	
Ее развитие сходно с развитием скульптуры. Орнаментальный и зависимый период	409
Реалистические характеристики	409, 410
Настенные росписи в Кере и Корнето	409, 410
Влияние Греции	411
Художественные изделия	411, 412
Сграффито. Значение этрусского искусства	412
<u>РИМ.</u>	
Условия цивилизации, схожие с условиями Этрурии	413
АРХИТЕКТУРА.	
Примитивные стены	414, 415
Ворота. Сводчатые каналы	416
Храмы: их тосканский характер. Храм Юпитера Капитолийского	417
Эллинские влияния	418
Простилос и псевдопериптер	419, 420
Тосканский ордер	42
Дорийский ордер	420, 421
Ионический ордер	421,

	422
Коринфский ордер	423,
Композитный капитель	424
Конструктивные достижения. Арочные и сводчатые конструкции	425
Акведуки и канализация	425,
	426
Бани	426-
	429
Бани Агриппы. Пантеон	427
Термы Каракаллы и Диоклетиана	428
Цирк, театр и амфитеатр	430
Театр Марцелла	433
Амфитеатр Флавиев (Колизей)	436
	436,
Погребальные памятники	437
Памятные колонны	437
Триумфальные арки	438-
	440
Общественные здания. Базилики	441-
	443
Жилые дома	444
Частные суды — прототипы христианской базилики	445-
	447
СКУЛЬПТУРА.	
Отсутствие статуй в самый ранний период. Декоративные работы	447
Влияние Этрурии	448
Влияние Греции	449
	449,
Возникновение скульптуры после Самнитской войны	450
Импорт статуй из Греции	451
Копоний	452
Портретная скульптура	453
Знаковые статуи	453
Лошади Святого Марка	454
	456,
Недостатки римских барельефов	457
Исторические изображения	457
Колонна Траяна	458
Арка Тита	459
Памятник Антонину Пию	460
Деграция скульптуры	461
	461,
Портретная живопись	462
Арка Константина	463
ЖИВОПИСЬ.	
Самые ранние картины греческих художников. Храм Цереры	464
	464,
Фабий Пиктор	465
Пакувий и Метродор	465

Сцены сражений	465,
Панно. Коллекции	466
Настенные украшения в александрийском стиле	466-
Золотой дом Нерона	470
Пейзажи. Архитектурные орнаменты	467
	468,
Мозаика	469
Из Геркуланума и Помпеи	470,
	471
Закключение	471
	471,
Христианские росписи катакомб	472
ГЛОССАРИЙ: A, B, C, D, E, F, G, H, I, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, X, Z	472
УКАЗАТЕЛЬ: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, R, S, T, U, V, W, X, Z	473
	479

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

(Некоторые изображения были слегка перемещены внутри абзацев для удобства чтения. При просмотре в веб-браузере щелкните по изображению, чтобы отобразить увеличенную версию. [примечание переводчика etext])

ЕГИПЕТ.

РИСУНОК	СТРАНИЦА
1.	1
2.	6
3.	9
4.	10
5.	11
6.	13
7.	14
8.	15
9.	16
10.	17
11.	18
12.	19
13.	20
14.	21
15.	22
16.	23
17.	24
18.	25
19.	26
20.	27
21.	28
22.	29
23.	30
24.	31
25.	32
26.	33
27.	35
28.	38
лет 29.	39
30.	40
31.	41
32.	43
33.	44
34.	45
ХАЛДЕИ, ВАВИЛОНИИ И АССИРИИ.	
35.	48
36.	49
37.	51
38.	51
39.	52

40.	Борс-Нимруд. Терраса храма в Борсиппе	54
41.	План и высота храма в Борсиппе	56
42.	План Вавилона	59
43.	План Ниневии	61
44.	План дворца Киср-Саргона, Корсабад	63
45.	Орнаментированная мостовая из Северного дворца Коюнджича	64
46.	Карниз фундамента храма в Корсабаде	66
47.	План Северо-западного дворца Нимруд	67
48.	Рельеф из Коюнджича	68
49.	План дворца Асархаддона в Нимруде	69
50.	Различные капители и основания с ассирийских рельефов	70
51.	Таблица с ассирийского рельефа	71
52.	Устье туннеля под дворцом НЭ, Нимруд	72
53.	Туннель под Дворцом СЕ, Нимруд,	72
54.	Вид на ассирийский дворец, реставрация	73
55.	Террасная пирамида, с рельефа, Коюнджич	74
56.	План и разрез террасной пирамиды, Нимруд	75
57.	Рельеф из Северного дворца, Коюнджич	76
58.	Вход в один из так называемых Храмов Нимруда	77
59.	Обелиск из Нимруда	78
60.	Ассирийские жилища. Рельеф из Коюнджича	79
61.	Жилище, похожее на палатку. Освобождение Коюнджича	80
62.	Сузы. Рельеф из Коюнджича	81
63.	Вавилонская печать и ее оттиск	82
64.	Отделка стен эмалированной плиткой	83
65.	Статуя короля из Нимруда	84
66.	Крылатый лев ", "	85
67.	Крылатый бык ", "	85
68.	Лев", "	86
69.	Король и воин. Освобождение Корсабада	88
70.	Головы. Рельефы из Нимруда	89
71.	Храм. Помощь из Корсабада	90
72.	Осажденный город. Освобождение из Нимруда	91
73.	Раненая львица. Рельеф из Коюнджича	92
74.	Перевозка камня. Рельеф из Коюнджича	93
75.	Перенос Херувима	94
76.	Глазурованная терракота из Нимруда	97
ПЕРСИЯ.		
77.	Реставрация дворца Дария в Персеполе	99
78.	План Персеполя	101
79.	Фрагмент цоколя из Пасаргад	103
80.	Персидские колонны с бычьими капителями	104
81.	Спиральные орнаменты на стульях	105
82.	Колонны Восточного портика Зала Ксеркса	106
83.	Высеченная в скале гробница Дария	107
84.	Антаблемент Дворца Дария	109
85.	План дворца Дария в Персеполе	110
86.	Персидский дверной наличник	112
87.	Рельеф с портала Зала ста колонн	113
88.	Пропилеи Ксеркса в Персеполе	115

<u>89.</u>	Алтарные пьедесталы в Пасаргадах	<u>118</u>
<u>90.</u>	Гробница Кира	<u>119</u>
<u>91.</u>	Рельеф с портала, Персеполь	<u>124</u>
<u>92.</u>	Рельеф с лестницы дворца Дария	<u>127</u>
ФИНИКИЯ, ПАЛЕСТИНА И МАЛАЯ АЗИЯ.		
<u>93.</u>	Вырубленные в скале гробницы в Мире	<u>130</u>
<u>94.</u>	Храм Целла (Эль-Маабед) в Амрите	<u>134</u>
<u>95.</u>	Памятники Эль-Мегхазил в Амрите	<u>136</u>
<u>96.</u>	Фасад высеченной в скале гробницы в Джебейле	<u>138</u>
<u>97.</u>	С облегчением в Сайде	<u>141</u>
<u>98.</u>	С памятника Эль-Мегхазил в Амрите	<u>141</u>
<u>99.</u>	С высеченного в скале рельефа в Машнаке	<u>142</u>
<u>100.</u>	Мозаичная дарохранильница	<u>143</u>
<u>101.</u>	Рельеф в Табарии	<u>146</u>
<u>102.</u>	Ваза, обнаруженная на Кипре	<u>150</u>
<u>103.</u>	Гипотетический план и разрез Храма Соломона	<u>151</u>
<u>104.</u>	Вырубленная в скале гробница в Силоаме	<u>158</u>
<u>105.</u>	Вырубленная в скале гробница в Хинноме	<u>158</u>
<u>106.</u>	Гробница в Пафосе на Кипре	<u>160</u>
<u>107.</u>	Кипрские пилястровые капители	<u>161</u>
<u>108.</u>	Обет Рисунок с Кипра	<u>162</u>
<u>109.</u>	Голова Киприана	<u>163</u>
<u>110.</u>	Вырубленная в скале гробница в Антифеллосе	<u>164</u>
<u>111.</u>	Вырубленная в скале гробница в Антифеллосе	<u>165</u>
<u>112.</u>	Вырубленная в скале гробница в Мире	<u>166</u>
<u>113.</u>	Так называемый памятник гарпиям в Ксантосе	<u>167</u>
<u>114.</u>	Саркофаг в Антифеллосе	<u>168</u>
<u>115.</u>	Вырубленная в скале гробница в Телмиссосе	<u>169</u>
<u>116.</u>	Детали колонн из Телмиссоса, Миры и Антифеллоса	<u>170</u>
<u>117.</u>	Так называемая Гробница Мидаса	<u>171</u>
<u>118.</u>	Фригийская скальная гробница близ Доганлу	<u>172</u>
<u>119.</u>	Так называемая Могила Тантала	<u>174</u>
Греция.		
<u>120.</u>	Вид на Афинские Пропилеи. Реставрация	<u>175</u>
<u>121.</u>	План и разрез Толоса Атрея	<u>179</u>
<u>122.</u>	Реставрация Толоса Атрея. Портал	<u>180</u>
<u>123.</u>	Фрагменты Занятой колонки из того же	<u>181</u>
<u>124.</u>	Пирамида Кенкрея	<u>186</u>
<u>125.</u>	План Тиринфского акрополя	<u>188</u>
<u>126.</u>	Львиные ворота в Микенах	<u>189</u>
<u>127.</u>	Малые ворота в Микенах	<u>189</u>
<u>128.</u>	Портал с Самоса	<u>190</u>
<u>129.</u>	Ворота Фигалии	<u>190</u>
<u>130.</u>	Портал на Делос	<u>191</u>
<u>131.</u>	Ворота Миссолонги	<u>192</u>
<u>132.</u>	Мессенские ворота	<u>192</u>
<u>133.</u>	Ворота Торикос	<u>193</u>
<u>134.</u>	Ворота Эфеса	<u>193</u>
<u>135.</u>	Интерьер сооружения на горе Оча, Эвбея	<u>194</u>
<u>136.</u>	Возвышение угла Среднего храма, Селиноус	<u>203</u>

137.	Антаблемент Парфенона	206
138.	Схема дорического антаблемента	207
139.	План и возвышение так называемого Храма Тесея	208
140.	Закрашивание той же Птеромы	209
141.	Кессонный потолок из Птеромы, Селиноус	211
142.	Кессонные потолки из Парфенона	212
143.	План Среднего Храма, Селинус	213
144.	Капитель из Северного Храма, Селинус	216
145.	Капитель из Среднего Храма, Селинус	216
146.	Капитель из Храма в Ассосе	216
147.	Капитель с Восточного плато, Селинус	217
148.	Капитель из Храма Зевса, Селинус	217
149.	Капитель из Храма Геракла, Акрагас	217
150.	Капитель из Храма Тесея, Афины	218
151.	Капитель из Портика Филиппа, Делос	218
152.	Капитель из Храма Деметры, Пестум	218
153.	План Великого храма в Пестуме	219
154.	План, сечение и высота Храма Зевса, Акрагас	220
155.	Антаблемента Старого и нынешнего Парфенона	221
156.	План Храма Зевса в Олимпии	222
157.	План Парфенона	225
158.	План и вид на Пропилеи, Афины	226
159.	План храма Аполлона, Бассе	227
160.	План Теменоса в Элевсине	228
161.	Ионический ордер Галикарнасского мавзолея	232
162.	План обычной ионической капители	233
163.	План угловой ионической капители	233
164.	Потолок периптероса Мавзолея. Восстановлен	235
165.	База и столица в Бассе	236
166.	База в Герайоне на Самосе	237
167.	Основание из Храма Аполлона Дидимейского, Милет	237
168.	Основание из Храма Афины, Приена	237
169.	Основание из Пропилеи, Книдос	237
170.	" Храм бескрылой Победы, Афины"	237
171.	Руины храма в Афродизиасе	239
172.	Храм на Илассосе	241
173.	План Эрехтейона	242
174.	Вид на Эрехтейон с северо-запада	243
175.	Порядок восточного портика Эрехтейона	244
176.	Коринфская капитель из Бассы	248
177.	" " из Храма Аполлона, Милет"	248
178.	Коринфская капитель с башни ветры, Афины	248
179.	Гробница в Милассе	251
180.	Мавзолей в Галикарнасе. Реставрация	252
181.	Памятник Нереидам в Ксантосе	253
182.	План площади в Торикосе	254
183.	План стадиона в Мессене	256
184.	План Ипподрома в Олимпии	257
185.	План греческого театра, согласно Витрувию	258
186.	Театр в Сегесте. Отреставрирован	259

<u>187.</u>	Крышка вазы Додвелла. (Мюнхен.)	<u>271</u>
<u>188.</u>	Рельеф над Львиными воротами, Микены	<u>273</u>
<u>189.</u>	Стелы из Микенского акрополя	<u>275</u>
<u>190.</u>	Золотая маска из Микен	<u>276</u>
<u>191.</u>	Фигуры из вазы Клития и Эрготимоса	<u>277</u>
<u>192.</u>	Рельеф метопы из Селиноуса	<u>284</u>
<u>193.</u>	Статуи из Милета	<u>285</u>
<u>194.</u>	Аполлон Терский	<u>286</u>
<u>195.</u>	Архаичный рельеф из Спарты	<u>287</u>
<u>196.</u>	Стела Аристиона	<u>288</u>
<u>197.</u>	Стела, найденная в Орхоменосе	<u>290</u>
<u>198.</u>	Голова Воина Селиноуса	<u>291</u>
<u>199.</u>	Архаическая Артемида из Помпей	<u>292</u>
<u>200.</u>	Центральные фигуры с Западного фронтона, Эгина	<u>294</u>
<u>201.</u>	Гармодий и Аристокитон	<u>297</u>
<u>202.</u>	Аполлон, в честь Канаха	<u>298</u>
<u>203.</u>	Дискосметатель	<u>302</u>
<u>204.</u>	Статуэтка Афины Парфенос	<u>305</u>
<u>205.</u>	Фрагмент, имитирующий Щит Афины Парфенос	<u>306</u>
<u>206.</u>	Монеты Элиды	<u>307</u>
<u>207.</u>	Деметра и Персефона из Парфенона	<u>311</u>
<u>208.</u>	Афродита и Пейтон из Парфенона	<u>312</u>
<u>209.</u>	Фрагмент с фриза Целлы Парфенона	<u>314</u>
<u>210.</u>	Фигура из Храма Зевса, Олимпия	<u>316</u>
<u>211.</u>	Фигура из Храма Зевса, Олимпия	<u>317</u>
<u>212.</u>	Голова Аполлона из Храма Зевса, Олимпия	<u>318</u>
<u>213.</u>	Метопа из Храма Зевса, Олимпия	<u>319</u>
<u>214.</u>	Победа Пайониоса, Олимпия	<u>320</u>
<u>215.</u>	С фриза храма в Фигалии	<u>321</u>
<u>216.</u>	Копия Дорифороса, Неаполь	<u>323</u>
<u>217.</u>	Амазонка, в честь Поликлита	<u>325</u>
<u>218.</u>	Голова Геры, Неаполь	<u>326</u>
<u>219.</u>	Людовизи Юнона, Рим	<u>326</u>
<u>220.</u>	Метопа с Восточного плато, Селиноус	<u>328</u>
<u>221.</u>	Эйрин и Плотос, по имени Кефизодота	<u>329</u>
<u>222.</u>	Китароидос Аполлона	<u>330</u>
<u>223.</u>	Ниобиды. (Флоренция.)	<u>331</u>
<u>224.</u>	Голова Ниобы	<u>332</u>
<u>225.</u>	Фрагмент фриза в Галикарнасе	<u>334</u>
<u>226.</u>	Голова Эроса. (Ватикан.)	<u>335</u>
<u>227.</u>	Гермес Праксителя	<u>336</u>
<u>228.</u>	Голова Гермеса	<u>337</u>
<u>229.</u>	Венера Мелосская	<u>338</u>
<u>230.</u>	Копия Апоксиомена Лисиппа	<u>341</u>
<u>231.</u>	Геркулес Фарнезе	<u>343</u>
<u>232.</u>	Зевс из Отриколи	<u>344</u>
<u>233.</u>	Борей из Башни Ветров	<u>346</u>
<u>234.</u>	Нотос из Башни Ветров	<u>346</u>
<u>235.</u>	Монеты Диадочов	<u>347</u>
<u>236.</u>	Умирающий гладиатор	<u>348</u>

<u>237.</u>	Лаокоон	<u>352</u>
<u>238.</u>	Бык Фарнезе	<u>354</u>
<u>239.</u>	Борцы	<u>356</u>
<u>240.</u>	Аполлон Бельведерский	<u>357</u>
<u>241.</u>	Артемида Версальская	<u>359</u>
<u>242.</u>	Гладиатор Боргезе	<u>361</u>
<u>243.</u>	Торс Бельведера	<u>362</u>
<u>244.</u>	Группа с виллы Людовизи	<u>364</u>
<u>245.</u>	Капитолийский кентавр	<u>365</u>

ЭТРУРИЯ.

<u>246.</u>	Гробница Кампана в Вейи	<u>387</u>
<u>247.</u>	Фалерийские ворота	<u>388</u>
<u>248.</u>	Канал Марты	<u>389</u>
<u>249.</u>	Восстановленный план и высота гробницы Порсены	<u>391</u>
<u>250.</u>	Потолок гробницы в Черветри	<u>392</u>
<u>251.</u>	План и разрез гробницы в Черветри	<u>393</u>
<u>252.</u>	Интерьер гробницы в Черветри	<u>394</u>
<u>253.</u>	Храмовая гробница в Норкии	<u>395</u>
<u>254.</u>	Возвышение этрусского храма, согласно Витрувию	<u>397</u>
<u>255.</u>	Гробница в Корнето	<u>398</u>
<u>256.</u>	Этрусский саркофаг	<u>399</u>
<u>257.</u>	Бюст из грота Изиды в Вульчи	<u>402</u>
<u>258.</u>	Терракотовый саркофаг из Кере	<u>403</u>
<u>259.</u>	Этрусский рельеф	<u>404</u>
<u>260.</u>	Капитолийский волк	<u>405</u>
<u>261.</u>	Этрусский каменный саркофаг	<u>407</u>
<u>262.</u>	Картина из Кере	<u>410</u>

РИМ.

<u>263.</u>	Квадрифоны Януса на форуме Боариум	<u>413</u>
<u>264.</u>	Ворота в стенах Норбы	<u>414</u>
<u>265.</u>	Остатки Сербской стены	<u>415</u>
<u>266.</u>	Верхняя часть клоаки	<u>417</u>
<u>267.</u>	План храма Фортуны Вирилис	<u>419</u>
<u>268.</u>	План храма Антонина и Фаустины	<u>419</u>
<u>269.</u>	Тосканская колонна из Колизея	<u>420</u>
<u>270.</u>	Храм в Кори	<u>421</u>
<u>271.</u>	Вид на храм Фортуны Вирилис	<u>422</u>
<u>272.</u>	Коринфская капитель из Пантеона	<u>424</u>
<u>273.</u>	Составная капитель	<u>424</u>
<u>274.</u>	Часть Аква Марсия Тепула и Юлия	<u>426</u>
<u>275.</u>	Часть Пантеона в его нынешнем состоянии	<u>427</u>
<u>276.</u>	Часть Пантеона. Реставрация Адлера	<u>428</u>
<u>277.</u>	План бань Каракаллы	<u>429</u>
<u>278.</u>	Главный зал терм Каракаллы	<u>430</u>
<u>279.</u>	План цирка Ромула	<u>431</u>
<u>280.</u>	Схема Римского театра, согласно Витрувию,	<u>432</u>
<u>281.</u>	Театр Марцелла, Рим	<u>433</u>
<u>282.</u>	План амфитеатра Флавиев	<u>434</u>
<u>283.</u>	Фрагмент зрительного зала амфитеатра Флавиев	<u>435</u>
<u>284.</u>	Фасад и фрагмент высеченной в скале гробницы в Петре	<u>438</u>

285.	Триумфальная арка Тита	439
286.	" " Септимий Север"	440
287.	Фрагмент примитивной римской базилики	442
288.	План первобытноримской базилики	442
289.	План базилики Максенция	443
290.	Часть Дома Пансы в Помпеях	444
291.	План Дома Пансы в Помпеях	444
292.	Дворец Флавиев	445
293.	Двор дворца Диоклетиана в Спалатро	446
294.	Фрагмент Cista Prænestina	447
295.	Янус Бифронс на древнеримской монете	448
296.	Статуя Иисуса. (Музей Неаполя.)	450
297.	Рельеф Митры. (В Лувре.)	451
298.	Вертумн (Сильванус). (В Берлине.)	452
299.	Облегчение бонусного случая. (Британский музей.)	453
300.	Статуя Августа. (В Ватикане.)	454
301.	Конная статуя Нония Бальба, июнь.	455
302.	Рельеф с арки Тита в Риме.	458
303.	Рельеф Траяна с арки Константина в Риме.	450
304.	Рельеф на пьедестале колонны Антонина Пия	460
305.	Победа с арки Константина	463
306.	Настенная роспись из "Золотого дома" Нерона	466
307.	Церера. Помпейская настенная живопись	467
308.	Настенная живопись из Геркуланума	468
309.	Пейзажная живопись из Помпей	469
310.	Настенная живопись декоративной архитектуры, Помпеи	470

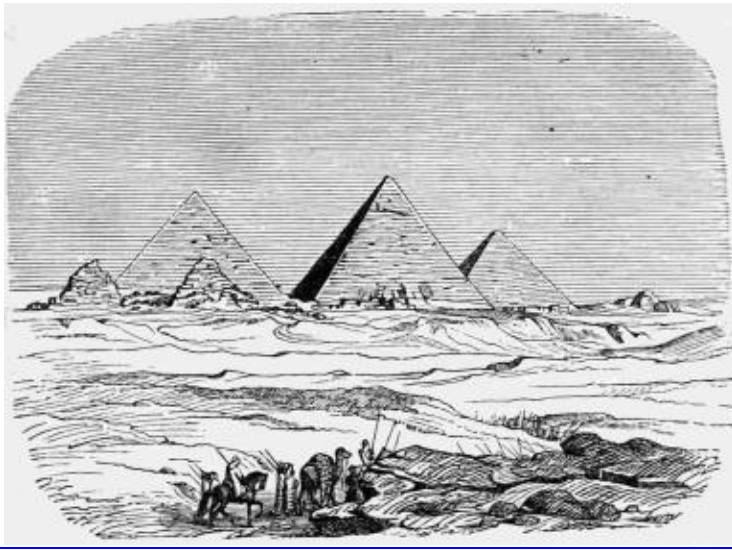


Рис. 1. Пирамиды в Гизе.

Египет.

Это любопытная случайность, что древнейшие памятники человеческой цивилизации стоят на суше, которая является одним из самых молодых геологических образований нашей земли. Ареной этой художественной деятельности, известной нам по древнейшим архитектурным памятникам Африки и всего мира, был не Верхний Египет, где крутые первобытные скалы сужают долину Нила, а намыв дельты реки. Было бы трудно решить, здесь ли впервые был ощутим импульс монументального творчества, или же простого факта сохранения этих египетских произведений, обеспеченного нерушимостью их конструкции, а также неизменностью египетского искусства, достаточно, чтобы объяснить этот приоритет для других народов древности, в частности для Месопотамии. Хотя в Халдее не было найдено руин, датируемых ранее двадцать третьего века до нашей эры, вовсе не исключено, что остатки более глубокой древности все же могут быть обнаружены в стране, которая никоим образом не исследована досконально. Мы также не должны считать, что самые старые сохранившиеся ныне сооружения обязательно были возведены первыми. Скоропортящиеся материалы зданий, стоявших на равнинах Евфрата и Тигра, обычно высушенные на солнце кирпичи с добавлением асфальтобетонного цемента, не были рассчитаны на длительный срок службы или на предотвращение их разрушения из-за постоянных изменений в течении этих рек, из-за заиливания их долин. И все же, хотя традиция склоняет нас к *предположению*, что халдейская цивилизация и искусство были более древними, самые древние памятники, *известные*, находятся на берегах Нила.

Неизменная синева египетского неба, строго регулярное возобновление всех природных явлений, связанных с Нилом, этим чудесным потоком жизни страны, полностью согласуются с устойчивостью египетской цивилизации во всех ее отраслях. Хотя высокому уровню развития, который мы впервые обнаруживаем в египетском искусстве за три тысячи лет до христианской эры, неизбежно должны были предшествовать менее совершенные ступени, совершенно невозможно увидеть подобные стадии развития ни в одном из известных памятников. После того как Египет достиг определенной высоты цивилизации, его история на протяжении известных нам тысячелетий не показывает ни одной из тех фаз подъема или упадка, короче говоря, развития,

которые наблюдаются в Европе в течение каждого столетия, если не в течение каждого десятилетия.

Египтянин завершал здания и статуи, начатые его далекими предками, без малейшего стремления к индивидуальности. В том же духе он приступал к новым работам, оставляя их для аналогичного исполнения своим правнукам. Таким образом, тянулись бесчисленные поколения, не оставив и следа какого-либо особого характера и способностей. Только по картушам царей в иероглифических надписях можно разделить династии и сгруппировать по периодам продолжительностью в тысячу лет или более произведения искусства, которые по своему стилю кажутся принадлежащими к одной и той же эпохе. Какие гигантские революции произошли в европейской цивилизации за четырнадцать столетий, прошедших со времени падения Римской империи, и насколько незначительны заметные изменения за почти такое же количество лет правления древних династий Мемфиса — периода пирамид или, опять же, Фиванского царства — от семнадцатой династии до правления Птолемеев!

Истинный возраст памятников Нижнего Египта известен не так давно. Когда Наполеон I перед битвой у Пирамид воодушевил дух своих войск хорошо известными словами “Сорок веков взирают на вас с высот этих пирамид”, он, должно быть, отдавал себе отчет в том, что, согласно представлениям археологической науки того времени, он преувеличивал. Однако на самом деле он был далеко за истиной. Пирамиды Абусере, возможно, также пирамиды Дашура, относятся к третьей династии (с 3338 по 3124 год до н.э., согласно Лепсиусу), пирамиды Гизе четвертой династии Манефона (с 3124 по 2840 год до н.э.). Эти сооружения простояли пять тысяч лет. Пирамиды Кохоме, упоминаемые как пирамиды первой династии Манефона, еще древнее и датируются временем, почти совпадающим, согласно библейским источникам, с сотворением самого мира (3761 год до н.э.).

Это правда, что мы все еще так далеки от хронологической определенности, что даты часто поразительно различаются. Осберн, например, относит четвертую и пятую династии к периоду между 2228 и 2108 годами до нашей эры, и особенно двух царей четвертой династии, Шофо и Ну-Шофо, примерно к 2170 году до нашей эры. Первые двенадцать династий Мемфиса, датированные Лепсиусом примерно с 3892 по 2167 год, а Осберном - еще 1959 годом до нашей эры, сейчас известны главным образом по их монументальным гробницам. Среди них царские гробницы занимают видное место точно так же, как правитель в абсолютной и теократической монархии возвышается над своими подданными.

Порабощенные люди трудились над памятниками своих хозяев, часто в течение всей жизни этих последних. Из современных настенных росписей видно, что дисциплина, поддерживавшаяся во время строительных работ, не была лишена строгости, но это, конечно, было не то чрезмерное притеснение, которое обычно представляли. Ненавистному деспоту, возможно, даже в Египте было бы трудно управлять коллективом из более чем ста тысяч жестоко угнетенных рабочих. Главным образом во время ежегодных разливов Нила короли нанимали на работу и кормили беднейшие классы, которые в то время, возможно, не могли иначе прокормиться. В другое время года правители не могли бы забрать пахарей с полей и стад без серьезного ущерба для своих собственных интересов. То, что цари убрали свои огромные могильные кучи из окрестностей своих резиденций — от ценного намыва Нила до бесплодного края пустыни, - не является признаком эгоистичного деспотизма, который строит без оглядки на благосостояние земли и подданных. Таким образом, они, как рекомендует Платон, не занимали места в жилищах мертвых, где живые могли бы найти пропитание. Плодородная почва долины не была загромождена колоссальными пирамидами, которых было так много в древнем Египте, что Лепсиус обнаружил остатки шестидесяти семи только на протяжении сорока восьми километров между Каиром и Фаюмом, на западном берегу реки. Предположим, что только пять десятков таких пирамид, со средней площадью в сто соток каждая, что составляет две одиннадцатых площади великой пирамиды в Гизе, стояли бы в узкой долине Нила, какие огромные потери в производстве зерна на

этой самой плодородной, но ограниченной земле вызвало бы столь значительное сокращение площади пахотных земель за последние пять тысяч лет!

Основным мотивом пирамиды является погребальный курган. Небольшое возвышение над естественным уровнем грунта возникает само по себе из-за того, что земля была смещена основной массой погребенного тела. Наша нынешняя практика погребения ясно иллюстрирует это. Увеличенные размеры превращают курган в самостоятельный памятник. Многие народы, некоторые из которых достигли высокой степени цивилизации, довольствовались такими внушительными холмами земли над могилой - курганами, которые, судя по способу их возведения, принимали коническую форму. Другие разместили насыпь на низком цилиндре, тем самым лучше обозначив ее отличие от случайных естественных возвышенностей. Египтяне и месопотамцы полностью отказались от конуса и сформировали в высшей степени монументальную пирамиду с плоскими поверхностями в квадратном плане. Характерными для первых народов являются наклонные грани, которые придают пирамиде ее абсолютную геометрическую форму, в отличие от террасных сооружений Халдеи. Песок пустыни убывал и тек пятьдесят веков назад так же постоянно, как и в наше время, когда сфинкс, после того как его обнажили до основания, был быстро снова спрятан до шеи. Правители, не желавшие, чтобы их гигантские гробницы были таким образом затоплены, были вынуждены обеспечить им большую высоту с наклонными и неровными стенами, на которые не мог оседать песок.

Типичная пирамида в Гизе, недалеко от Каира — памятник Хеопсу (Шофо, Суфису), первому или второму царю четвертой династии — возвышается над обширным некрополем Мемфиса, безусловно, самым большим и одним из самых удивительных творений человечества. (Рис. 1.) При среднем значении от линии земли 232,56 м. великая пирамида достигла высоты 148,21 м., из которых вся вершина теперь опрокинута, оставив высоту около 138 м. ^[A] Первоначальным намерением строителей, несомненно, была абсолютно квадратная планировка. Наибольшее различие в длине линий основания составляет 0,45 м. Путем измерений в различных точках было установлено, что угол наклона сторон кверху составляет в среднем 51°51,43. Вся пирамида построена из массивных блоков, пронизанных несколькими узкими проходами, которые ведут в небольшие камеры. (Рис. 2.) Как и большинство этих памятников, вход расположен несколько над землей; он открывается в проход, который спускается с пологим наклоном. Шахта покрыта камнями, прислоненными друг к другу таким образом, чтобы обеспечить большое сопротивление фронтона наложенной массе. Выходя из каменной кладки, она продолжается в естественную породу под тем же углом, 26° 27'. Недалеко от точки разделения он встречается с другим проходом, который поднимается с наклоном 26 ° 6 к центру конструкции, отходя на полпути от почти горизонтального ответвления. Все три шахты ведут в погребальные камеры, самая высокая из которых является самой важной. Поскольку подъем продолжается над горизонтальным ответвлением, его важность подчеркивается тем, что проход увеличивается с 1,2 или 1,5 м. в высоту до коридора высотой 8,5 м., перекрытого постепенно выступающими блоками и имеющего на полу горку для облегчения транспортировки саркофага. Далее следует горизонтальный вестибюль, наиболее надежно закрытый четырьмя гранитными блоками, которые опускались подобно опускаемым решеткам. Только три из них были опущены; четвертый оставался в своем первоначальном положении, нижние канавки так и не были прорезаны, чтобы обеспечить его спуск. Верхняя камера из полированного гранита, но в остальном не украшенная, имеет длину 10,48 м, ширину 5,24 м и высоту 5,84 м. ^[B] Он перекрыт по горизонтали девятью колоссальными гранитными перемышками, деталь, которая поначалу показалась удивительной, поскольку другие пустоты гораздо меньшей ширины были более плотно закрыты либо выступающими и постепенно приближающимися камнями, как в восходящем коридоре; либо блоками, прислоненными друг к другу так, чтобы образовать фронтон, как в других проходах, и в средней камере, называемой комнатой Королевы. Тем не менее, оказалось, что наибольшая забота была проявлена именно о безопасности этой верхней камеры. Весу половины высоты пирамиды, оставшейся над ней, ни в коем случае не позволялось опираться на ее горизонтальные перемышки. Над ними расположены

пять низких разгрузочных пространств, разделенных четырьмя каменными перекрытиями, подобными первому; мощные блоки наклонены над всеми ними в виде двускатного треугольника. В случае разрыва горизонтальные балки сами по себе образовали бы новые треугольники и предотвратили бы прямое давление вниз. Хеопсу, конечно, не нужно было опасаться, что потолок его камеры обрушится на него. Вентиляция помещения обеспечивалась двумя узкими воздушными каналами, которые, поднимаясь вверх, кратчайшим путем выводили наружу.

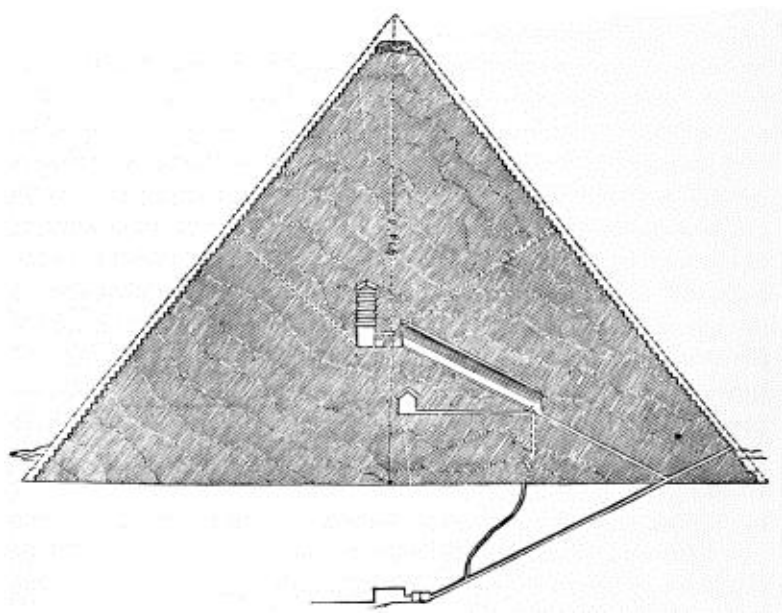


Рис. 2. Великая пирамида в Гизе. Сечение Северное и южное, обращенное на Запад.

Совершенная геометрическая форма пирамид в Гизе с давних времен приводила к предположениям об их возведении в соответствии с математическими или астрономическими расчетами; и предпринимались бесконечные попытки обнаружить фиксированные пропорции, которые, как предполагается, они должны воплощать, и определить их символическое или метрическое значение. Слишком многое часто предполагается в силу случайных совпадений, обычно лишь приблизительных; но если такие пропорции действительно существовали, каковы бы ни были их намерения, они, очевидно, находятся за пределами истинной области искусства.

Вторая великая пирамида, построенная преемником Хеопса Хефреном (Софрисом), по-видимому, не была столь регулярной в своем внутреннем устройстве. Третья, работа преемника Хефрена, Микерина (Менкера), отличается прекраснейшим исполнением. Неровности грунта были настолько значительными, что здесь потребовалось основание из каменной кладки. Все ядро состоит из прямоугольных каменных блоков и, за исключением внешней облицовки, построено в виде ступеней. Такой способ строительства использовался в большинстве пирамид, но здесь он особенно заметен. Гранитная облицовка, тщательно отполированная, все еще частично цела; стыки ее камней едва заметны и не шире толщины листа бумаги.

Механическое совершенство всех этих пирамид действительно поразительно; они остаются чудесным доказательством конструктивных способностей человека в эпохи, намного предшествующие известным периодам мировой истории. Это также не просто груды каменной кладки, которые могли бы быть возведены поработанным народом без руководства опытных и вдумчивых проектировщиков. Расположение проходов, камер и их опускных решеток, добытого в карьере камня и полированной облицовки было превосходно приспособлено для достижения требуемых целей.

В третьей пирамиде были обнаружены два коридора, один над другим. Верхний, открывающийся внутрь из первой камеры, на некоторой высоте над полом, не достигает внешней

поверхности, а внезапно заканчивается незаконченными наружными кожухами. Эта особенность объясняется и, в свою очередь, придает вес утверждению о том, что эта пирамида, первоначально построенная Микериносом, была значительно меньше, чем в настоящее время, и имела размеры, согласно концу недостроенного верхнего коридора, 54,86 м со стороны плана и 42,20 м по вертикали. высота. Нитокрис, последняя царица шестой династии, подготовила пирамиду к тому, чтобы она служила также и ее собственным памятником, добавив каменные плиты, которые увеличили эти размеры до 117,29 и 66,75 м соответственно. Но поскольку первоначальный вход, из-за продолжения его наклонной линии наружу, открылся бы, таким образом, слишком высоко над землей, возникла необходимость в новом коридоре под первым. Вторая камера, в которой, вероятно, когда-то находился саркофаг царицы, была найдена полностью разграбленной. Третий, самый нижний, лучше защищенный, был открыт, но в нем все еще оставался на своем месте великолепный сундук из базальта. Снаружи этот саркофаг был украшен скульптурной решеткой в подражание дворцовому сооружению с порталами. Фрагменты деревянного гроба с вырезанными в нем иероглифами и самой мумии были разбросаны по комнате. Саркофаг, представляющий величайшую ценность как иллюстрация архитектурных форм своего времени, затонул в Средиземном море вместе с кораблем, который увозил его в Англию. Мумия и крышка гроба находятся в Британском музее. Иероглифы на последнем обозначают достопочтенные останки царя Менкеры, того самого Микерина, которого Геродот, следуя традициям египетских жрецов, упоминает как одного из лучших правителей страны. Сначала считалось, что каменный потолок камеры Микериноса сводчатый, поскольку он имеет форму низкой стрельчатой арки. Однако оказалось, что эта особенность связана с выдалбливанием наклонных двускатных блоков.

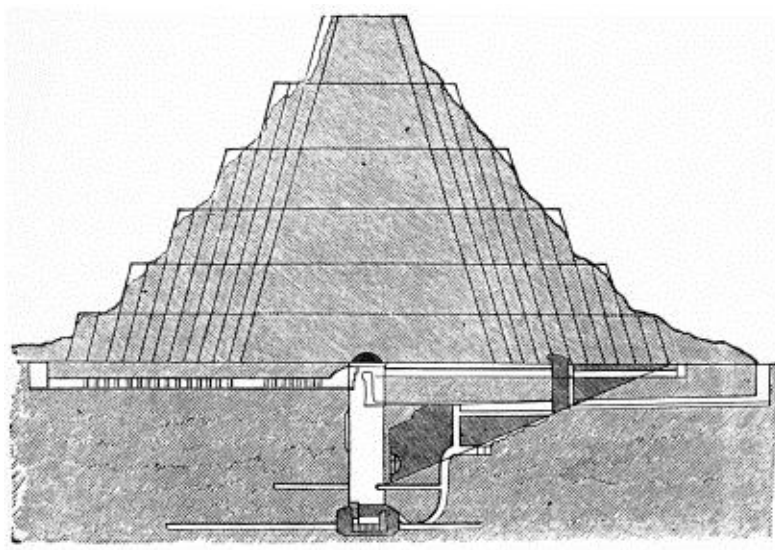


Рис. 3. Секция Великой пирамиды Саккара.

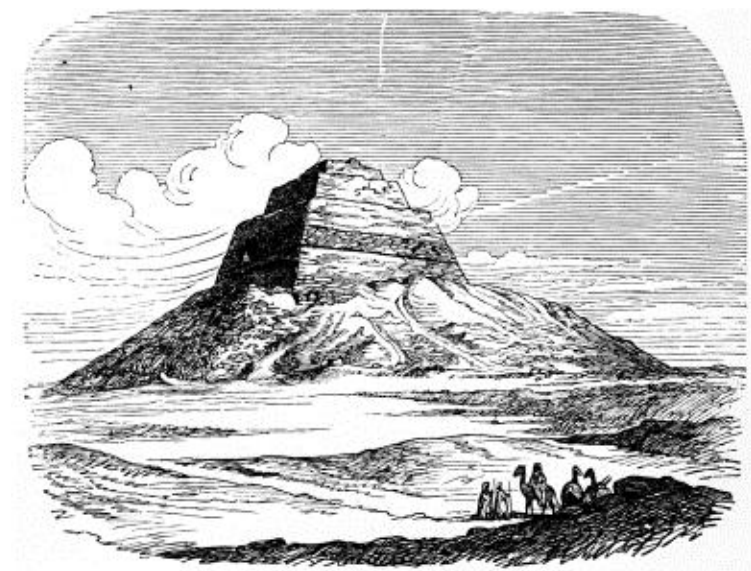


Рис. 4. Пирамида Мейдуна.

Принцы и принцессы этих ранних династий, по-видимому, были похоронены в пирамидах меньшего размера, подобных тем, что стоят группами по три возле первой и третьей великих пирамид в Гизе. Выдающимся подданным разрешалось занимать места в царском некрополе; но их пирамиды всегда были усеченными, по форме напоминающими египетскую скамеечку для ног — острие пирамиды оставалось особой привилегией царей. По-видимому, было принято начинать все эти сооружения с нескольких больших террас каменной кладки, которые не были полностью превращены в идеально пирамидальную структуру до тех пор, пока не были установлены последние камни, облицовка. Эти террасы обычно имели вертикальные бортики. Иногда эта конструкция изменялась, образуя наклонные бортики, которые повторяли тупой угол подъема скамеечки для ног, так что отдельные ступени, в других местах с вертикальным подъемом, здесь были несколько наклонены. Неясно, всегда ли предполагалось сохранить абсолютную пирамидальную форму после завершения строительства этих последних памятников. Сохранившиеся примеры наклонных террас, скорее, показывают, что предпринимались различные попытки архитектурно придать экстерьеру своеобразие его внутренней конструкции. Расположение и линия ядра были более или менее строго соблюдены, так что последний ряд облицовочных камней показывал первоначальный угол внутренней кладки. Увеличение террас последовательными рядами — так сказать, слоями — по-видимому, обычно продолжалось до тех пор, пока позволяло правление фараона. Слои, расположенные под наклоном, были наиболее многочисленными у подножия пирамиды, их количество уменьшалось по мере подъема, чтобы масса не принимала пропорций башни. Об этом способе строительства свидетельствует секция первой пирамиды Саккары (рис. 3.), которая, если бы проходы были продолжены в таком же количестве, достигла бы высоты по меньшей мере в сто пятьдесят метров вместо 57,91 м, достигнутых ее террасообразными сужениями. Пирамида Мейдуна показывает, что это сжатие не обязательно происходило регулярными и равными шагами. (Рис. 4.) Там слои были добавлены, не уменьшаясь в количестве, на значительную высоту, когда структура была быстро завершена широкими и низкими террасами. Похожими на это, должно быть, были те пирамиды, которые заканчивались платформой и служили могучими пьедесталами для колоссальных фигур, описанных Геродотом как существующие в озере Моэрис. Наконец, замечательное отличие от этих форм можно заметить в каменной пирамиде Дашура. (Рис. 5.) Поднимаясь сначала с крутым наклоном $54^{\circ} 14'$, он меняет свой наклон на половине высоты, достигая при меньшем угле $42^{\circ} 59'$ более быстрого завершения. Эта художественно неудачная форма, по-видимому, возникла из-за изменения плана во время выполнения работы; несомненно, изначально она должна была быть закончена так, как пирамида Мейдуна. Вряд ли есть необходимость искать происхождение

двойного угла в аналогичном тупом окончании египетских обелисков. Эта пирамида в Дашуре примечательна еще и своей великолепной облицовкой из полированного мокаттамского известняка, которая почти полностью сохранилась.

Разница в материале столь же велика, как и в форме пирамид. Еще во времена третьей династии царь Асикхис (Ашухра) построил пирамиду из того, что Геродот называет нильским илом, то есть из высушенных на солнце кирпичей. Не исключено, что великая пирамида в Дашуре может быть отождествлена с этим. Помимо этой особенности материала, он имеет необычную конструкцию, поскольку был построен не сразу на естественном грунте, а стоит на толстом слое песка, который, окруженный подпорными стенками, образует превосходный фундамент.

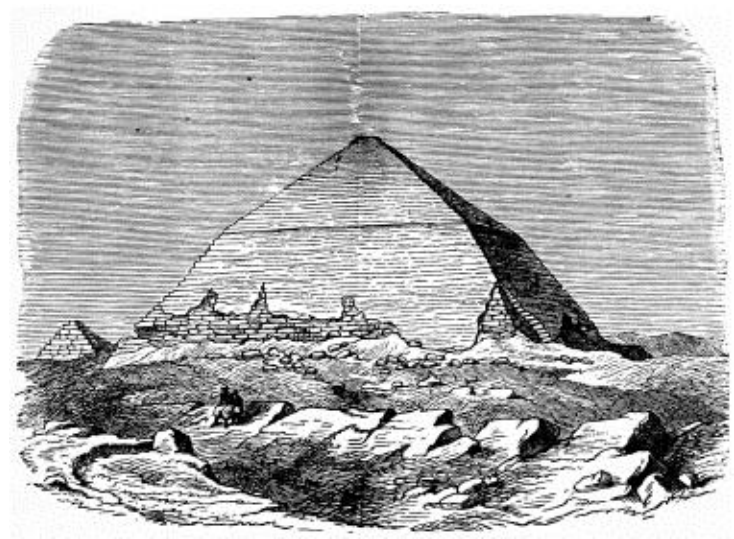


Рис. 5. Южная Каменная пирамида Дашура.

Одна из групп пирамид в Абусере построена из бутовых камней, добытых на высоком плато в самой пустыне и грубо зацементированных нильским илом. Строитель этой неправильной каменной кладки счел необходимым с величайшей тщательностью застраховать потолок своей усыпальницы, а три каменных фронтона длиной 10,90 м и толщиной 3,66 м обеспечивают такую же достаточную устойчивость к наложенной массе, как и шестикратная кровля Царской палаты в Гизе. (Рис. 6.) Внешние слои были тщательно сложены из блоков из карьеров Тура. Огромные дамбы, предшественники наших современных дамб, вели от этих карьеров к зданиям в Абусере. Несмотря на то, что они предназначались только для перевозки материалов, они все же были настолько прочно построены, что существуют и в настоящее время. Египетские настенные росписи наиболее ясно показывают транспортировку колоссальных монолитных статуй по этим путям на салазках, которые либо передвигались на роликах, либо тащились по смазанной маслом горке, как на рис. 7. Пирамида Иллахуна, как и северная пирамида Дашура и другие, построена из кирпича; ее кладка была дополнительно усилена каменными стенами, самая толстая из которых находится по диагоналям плана. Пирамида Мейдуна построена из чередующихся горизонтальных рядов камня, добытого в различных карьерах. Ниже приведены наиболее важные сохранившиеся пирамиды с указанием их размеров в метрах:

Название пирамиды.	Исходная Настоящий		Сторона плана. Угол подъема.	
	высота.	рост.		
1. Великая пирамида в Гизе	148.21	137.34	232.56	51° 52'
2. Вторая пирамида в Гизе	139.39	136.37	215.09	52° 21'
3. Северная каменная пирамида Дашура	104.39	99.49	219.28	43° 36'
4. Южная каменная пирамида Дашура	103.29	97.28	187.93	{выше 54° 14'
				{ниже 42° 59'

5. Пирамида Иллахуна	—	39.62	сейчас 170.69	—
6. Пирамида Мейдуна	—	68.40	сейчас - 161,54	74° 10′
7. Северная пирамида Лишта	—	20.85	сейчас, 137,16	—
8. Пирамида Ховары	—	32.31	116.92	—
9. Северная пирамида Лишта	—	27.31	сейчас - 109,73	—
10. Южная кирпичная пирамида Дашура	81.46	47.55	104.39	57° 20′
11. Великая пирамида Абусера	69.39	49.99	109.60	51° 42′
12. Третья пирамида в Гизе	66.83	61.87	77.04	51° 10′
13. Северная кирпичная пирамида Дашура	65.25	27.43	104.34	51° 20′
14. Великая пирамида Саккара	61.06	57.91	E. × W. 120,02 N. × S. 107,01	73° 30′
15. Пирамида Абу-Роаша	—	—	104.39	—

Нубийские пирамиды на горе Баркал и в Мероэ, гораздо более многочисленные, чем пирамиды Нижнего Египта, в значительной степени утратили свой интерес, поскольку исследования показали, что египетская цивилизация и прототипы монументального искусства произошли не из Нубии, как предполагалось вначале, а возникли в дельте и продвинулись вверх по течению. Надписи доказывают, что эти пирамиды примерно на три тысячи лет моложе пирамид Мемфиса, датируя их столь же недавней эпохой, как начало христианской эры. Обычно они группируются в виде протяженных некрополей и отличаются от некрополей древнего царства более крутым углом возвышения, округлой формой углов и, прежде всего, гораздо меньшими размерами.

Хотя усеченная пирамидальная форма, как это было замечено в ряде гробниц в Гизе, не была исключена из погребальной архитектуры египетских подданных, она никогда не была общепринятой. Высеченные в скале гробницы были гораздо более обычными. Отвесные скалы, окаймляющие берега Нила, естественным образом привели к такому образованию, и в их склонах вырыты пещеры самых разных размеров, от преобладающих маленьких квадратных камер с узким входом высоко над уровнем долины, до самых протяженных рядов комнат.

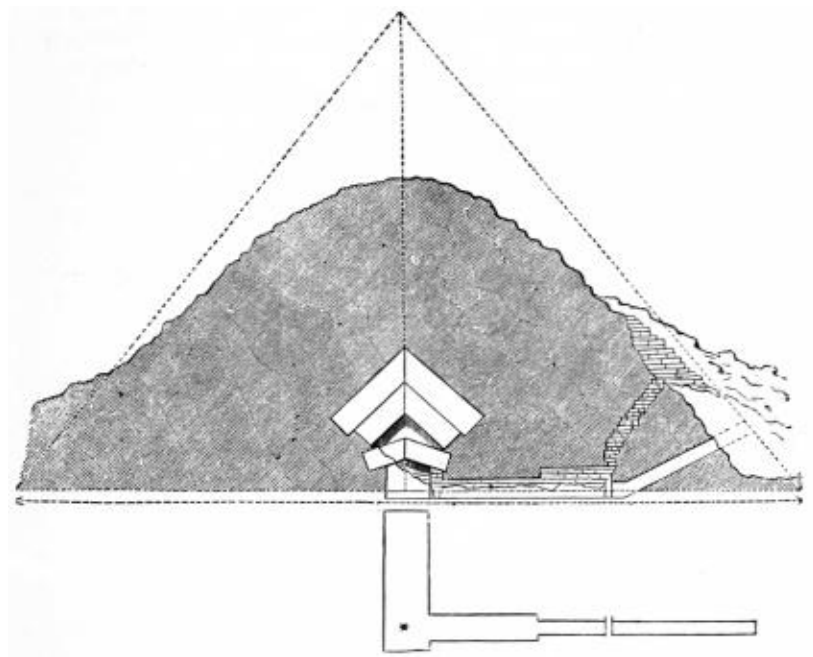


Рис. 6. Сektion Средней пирамиды Абусера.

Эти гробницы обычно украшались только настенными росписями, но иногда и резными архитектурными деталями, которые всегда представляют собой деревянную обшивку из планок

или решеток. Более крупные помещения, даже самого примитивного периода, имеют крышу, поддерживаемую квадратными опорами.

Именно от этих опор, по-видимому, произошли египетские колонны, которые с самого начала разделились на два класса и развивались в разных направлениях.

Один класс колонн возник в результате снятия фаски с углов квадратного столба, и эта опора была таким образом преобразована в восьмигранный, а при повторении процедуры - в шестнадцатигранный вал. Первая фаза изменений, с ее восьмиугольной планировкой, была простой и выгодной — к опоре было прикреплено преобладание вертикальной линии, а также увеличен простор и облегчен проход в камеру. Вторая, шестнадцатигранная фигура, предлагала лишь несколько новых преимуществ; напротив, игра света и тени между шестнадцатью сторонами и углами была пропорционально утрачена, поскольку края стали более тупыми и менее заметными. Поскольку гладкая округлость абсолютно цилиндрического стержня была нежелательна, были подчеркнуты тупые углы шестнадцатигранной призмы из довольно грубого камня, чтобы избежать неприятной неопределенности, которая ощущается, когда план не определен между многоугольником и кругом. Это было достигнуто за счет направления боковых сторон, что сделало аррис более заметным и придало более живую вариацию вертикального света и тени. Таким образом, опора сохранила, в некоторой степени, свой призматический характер при приближении к цилиндру, и возникла желобчатая колонна.

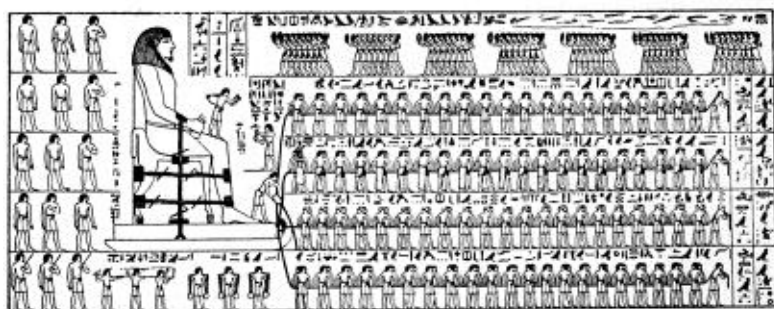


Рис. 7. Транспортировка Колосса. Египетская настенная живопись.

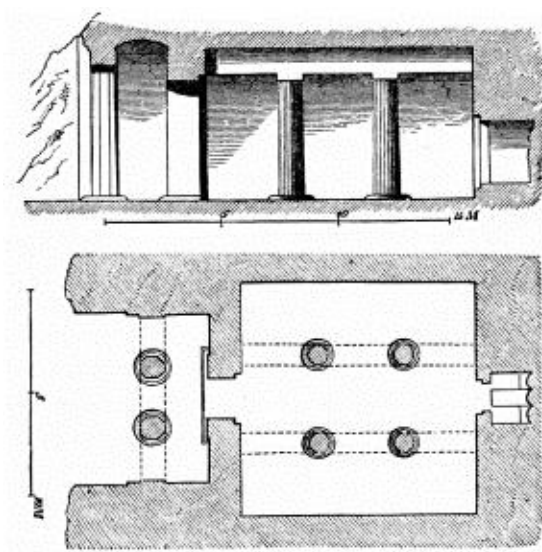


Рис. 8. Разрез и план самой северной вырубленной в скале гробницы в Бени—хассане.

Высеченные в скале гробницы двенадцатой династии (2380-2167 гг. до н.э., согласно Лепсиусу), расположенные в Бени-Хассане и являющиеся частью некрополя древнего Нуса, города, разрушенного ранее, показывают многоугольный пирс в двух фазах восьмигранного и шестнадцатигранного плана. Самый северный из них имеет восьмиугольный ненанесенный простенок в вестибюле и шестнадцатигранную желобчатую колонну внутри. На последнем выполнено только пятнадцать каналов, при этом шестнадцатая сторона остается плоскостью для приема нарисованного ряда иероглифов. Как внешняя, так и внутренняя шахты имеют основание, похожее на большой плоский жернов, который выступает далеко за пределы нижнего диаметра колонны, а его край скошен внутрь. Квадратный плинтус *abacus* - единственное промежуточное звено между шахтой и потолком, две колонны вестибюля лишены даже этого. Полноценного антаблемента во внутреннем убранстве не существовало, поскольку представитель внешнего края крыши и потолка там, естественно, был бы неуместен. Самая северная гробница не имеет отчетливого антаблемента, вырезанного снаружи; но ее соседка (рис. 9.) показывает вырезанный из цельной скалы массивный горизонтальный эпистиль над колоннами, а над ним выступающий край потолка, который, по-видимому, состоит из прямо обтесанных балок. Решетка была найдена изображенной на каменном саркофаге Микериноса. Здесь модель деревянного потолка правдиво воспроизведена на скале. Поскольку в плоских покрытиях без осадков Египта крыша и потолок кажутся одним и тем же, этот антаблемент состоит всего из двух элементов — эпистилия и карниза; в то время как фриз, в греческой архитектуре представляющий горизонтальный потолок под наклонной крышей, здесь отсутствует.

Этот архитектурный порядок, названный из-за сходства вала протодорским, был преобладающим в древнем царстве. Но, по крайней мере, уже во времена двенадцатой династии использовался другой класс колонн, который был разработан совершенно иным способом. Протодорические колонны возникли в результате математического дублирования призматических сторон и углов квадратного столба; эти вторые сделали тот же столб своей моделью, но следовали его расписному орнаменту, а не архитектурной форме. Дизайнер-примитивист обогатил свою работу цветами, стремясь сохранить быстро увядающее природное украшение нетленной имитацией. Многие из полос орнамента, обычных в древности, можно рассматривать как ряды или венки из листьев и цветов, хотя часто они не выдают своего происхождения с первого взгляда из-за первоначального несовершенного изображения природы, последующей строгой конвенционализации и окончательного вырождения в формализм.



Рис. 9. Вторая вырубленная в скале гробница в Бени—хассане.

В Египте декоративные адаптации нильских цветов лотоса сначала появляются длинными рядами, похожими на фриз, при этом соцветия связаны между собой стеблями во многом таким же образом, как аналогичные украшения в Ассирии или более традиционные фризы *anthemion* в Греции. Когда этот горизонтальный орнамент был перенесен на узкие вертикальные стороны

подставки, необходимо было расположить цветы близко друг к другу, удлинить изогнутые стебли и связать их; короче говоря, сформировать из венков, которые соответствовали узкой ленте, букет, лучше соответствующий высокому вертикальному пространству, которое нужно было заполнить.

Такой пучок бутонов лотоса на длинных стеблях изображен на столбах гробниц близ Сауиет-эль-Мейтина (*рис. 10.*), которые, несомненно, принадлежали древнему царству, вероятно, шестой династии. Этот букет, возможно, был таким же обычным украшением пирса, как гирлянды из цветов-лотосов для фриза.

История архитектурного декора показывает, что резец камнереза повсюду следовал по стопам цвета. На четырех сторонах пирса были нарисованы одинаковые цветы; если бы их хотели изваять, то ничего не могло быть естественнее, чем перенести их с четырехстороннего рельефа на полный круг, где они открывали одно и то же лицо со всех точек зрения и превращали раскрашенный пирс в колонну, выполненную в виде букета цветов лотоса. Это развитие, должно быть, имело место в начале древнего царства, поскольку мы находим цветочную колонну в тех же гробницах двенадцатой династии в Бени-Хассане, которые показывают так называемую протодорскую шахту в ее различных фазах. Форма и цвет настолько гармонично сочетаются в цветочной колонне, что не оставляют сомнений в том, что основной идеей был букет бутонов лотоса, нарисованных по бокам подставки. Завязываются четыре стебля округлого профиля, поднимающиеся из плоского основания, похожего на основание многоугольной колонны. Они связаны между собой под бутонами пятислойными лентами разных цветов. Над ними на стеблях распускаются цветы-лотосы, между их зелеными листьями видны раскрывающиеся бутоны в узких белых щелях. Цветы нарисованного букета (*рис. 10.*) раздвинуты; но в скульптурной колонне они обязательно соединены, образуя капитель. Даже маленькие цветочки с короткими стеблями, изображенные на картине Сауиет-эль-Мейтин, не забыты, хотя сама чашечка стала намного меньше по техническим причинам исполнения.

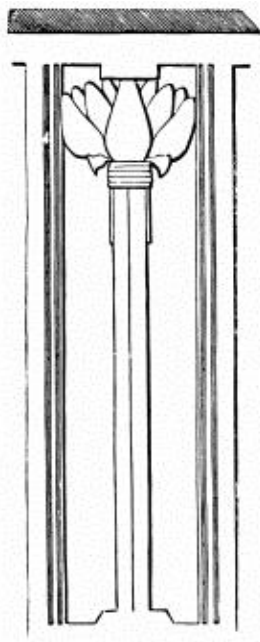


Рис. 10. Украшение причала
из гробниц Сауиет—эль-Мейтин.

Бени-хассан доказывает, что два типа, многоугольный вал с каналами и колонна-лотос (*рис. 11.*), были разработаны еще во времена двенадцатой династии; но поскольку колоннообразная архитектура не была распространена в древнем царстве, сохранившиеся примеры изолированы. В маленьком храме той эпохи, обнаруженном Мариетт Бей недалеко от великого сфинкса в Гизе, нет

и следа колонн, их место занимают монолитные опоры. Период между двадцать вторым и шестнадцатым веками до нашей эры, в течение которого земля Нила была оккупирована кочевниками гиксосами, царями-пастухами, врагами всей цивилизации, не был благоприятен для дальнейшего применения и развития архитектурного гения. Колонны больше не появлялись до прихода нового фиванского царства с восемнадцатой династией (1591 год до н.э., согласно Лепсиусу), когда они широко использовались, особенно в храмах. Именно тогда были определены типичные формы ордеров. Протодорическая многоугольная колонна с канавками из гробниц в Бени-Хассане вышла из употребления. Его простота не соответствовала ни стремлению к богатству форм, свойственному более поздним египтянам, ни восхищению полихромным орнаментом, в распоряжении которого была только одна полоса без канавок.

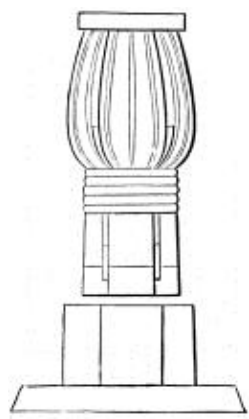


Рис. 11.—Лотос-колонна
Бени-хассана.

Многоугольная шахта получила, в определенной мере, новую жизнь благодаря изобретению необходимой детали - капители вместо скудного плинтуса *abacus*, который ранее был недостаточным средством перехода между вертикальной опорой и горизонтальным антаблементом. Растительный прототип был заброшен, и женская голова, или, скорее, четырехгранная маска вокруг кубического ядра, венчала древко, увенчанное орнаментом, чем-то напоминающим часовню. Таким образом, колонна стала похожа на Гермеса или, так сказать, на кариатидную фигуру Четырехугольника Януса. (Рис. 12.) Но изображение божества Атора имело лишь ограниченное применение и, по-видимому, не позволяло использовать колонну в целом.

Цветочной колонне открылось гораздо более широкое поле деятельности, которая в своем архитектурном и орнаментальном развитии все больше и больше удалялась от своей первоначальной модели. Изменения были внесены двумя способами, причем наиболее непосредственные изменения были произведены скульптором. Четыре бутона и стебля лотосов-колонн Бени-хассана были увеличены до восьми; последние сменили свои круглые цилиндры на угловатые призмы, тем самым отказавшись от большей части растительного характера. Бывший прямым и жестким стержень, поднимающийся прямо из основания, был изогнут у основания коротким утолщением, которое внезапно увеличило диаметр. Этот энтасис был окружен рядом листьев, что снова характеризует восходящий пучок как стебли. У основания почек также были добавлены листья, которые были неуместны и ухудшали последующее развитие, выраженное в колонне Бени-хассана, хотя и достаточно хорошо соответствовали обработке, принятой для аналогичного увеличения у основания стержня. Четыре маленьких цветка, которые были перевязаны лентами колонны Бени-хассана, естественным образом стали восьмью из-за дублирования стеблей и соцветий. Раньше они сильно уменьшались в размерах, но здесь превратились в совершенно неорганичный прямоугольный орнамент. Перевязывающие шею

ленты сохранили свою первоначальную пеструю расцветку, но роспись самой капители отбросила всякое сходство с естественной окраской цветка. (Рис. 13 а.)



Рис. 12. Колонка из
Сединги.

Совершенно живописная трансформация затронула и колонну лотоса и привела ко второму этапу ее развития. Каменный стержень был вырезан цилиндрической формы, элементы были опущены, а все напоминания о стебле и бутоне отброшены. Венки из листьев остались на нижнем конце древка и капительницы, как и связующие ленты с маленькими цветочками, которые были еще более расширены и искажены. Остальная часть колонны была отведена для раскрашенных или, скорее, спирально-глифических изображений религиозных обрядов, картушей королей и иероглифических надписей (рис. 13 б.) Заглавная буква, которая раньше состояла из четырех и восьми бутонов, была объединена в один; перевязывающая горловина лента была сохранена без какой-либо функции. Более естественным было раскрыть единственный бутон до чашечки цветка - изящное и удовлетворительное решение проблемы, которая с тех пор сохранила свое влияние в Египте, поскольку коринфская капитель, столь близкая по форме к этой египетской чашечке, преобладала над другими римскими разновидностями. Древко и ленты остались такими же, как на раскрашенной колонне Мемнониума. (Рис. 13 б.) То же самое произошло и с рядом листьев у основания капители; маленькие цветочки были полностью опущены, а верхняя часть чашечки была густо покрыта королевскими печатями, нарисованными между вертикальными орнаментами, такими маленькими, что их линия не влияет на композицию в целом. (Рис. 14.) Диссонанс возник из-за сохранения цоколя абака бывшей капительницы бутона в его первоначальных пропорциях - дефекта, который в некоторой степени сводил на нет эстетические преимущества резко выступающей чашечки как посредника между вертикальной опорой и горизонтальной массой над ней.

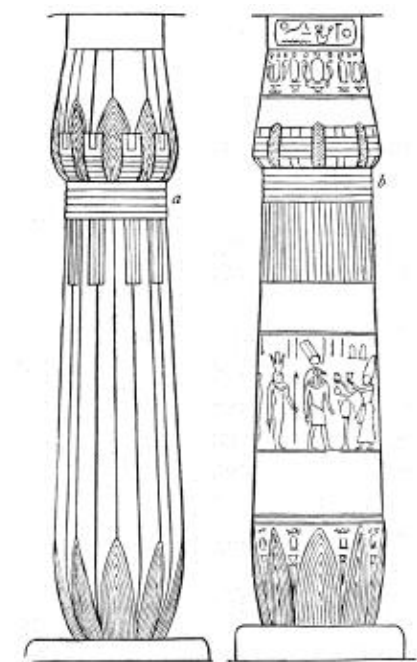


Рис. 13.—Лотос-колонны из Фив. а. Скульптурная колонна из Великого храма в Карнаке. | б. Расписная колонна из Мемнониума Рамзеса II.

Чашечная капитель не приобрела типичной и устоявшейся формы в египетской архитектуре, точно так же, как коринфская капитель не получила формального развития в эллинском искусстве, которое ее породило. Украшение чашечки по-прежнему открывало широкое поле для изобретательного таланта египетского архитектора, который был применен здесь с самыми удачными результатами. Разрушенные здания, особенно более поздних периодов, украшены сотнями различных капителей, от простейших вертикальных форм папируса до искусно изогнутых листьев; эти цветочные орнаменты почти всегда составлены и оформлены с завидным вкусом.

Решительный шаг вперед был сделан путем разделения верхнего края чашечки с насечками на четыре больших лепестка, хотя украшение не оказало достаточного влияния на колонну в целом. Наиболее удовлетворительной среди разновидностей цветочной колонны и наиболее тщательно выполненной была, безусловно, пальма; заглавная часть которой характеризовалась как корона из листьев, а древко, имитирующее кору, - как пальмовый стебель. Высокие листья делали необходимой большую высоту пальмовой капители; увеличенная таким образом, она наиболее приближалась к коринфской по красоте очертаний. Разделение большой чашечки на восемь долей было еще одним результатом этого украшения. Поскольку пальмовая насадка часто размещалась среди других, особенно египтянами более поздних периодов, это, естественно, оказывало влияние на сорта, которые должны были гармонировать с ней, понижая шейку их древков в той же мере, в какой это было необходимо для них самих. (Рис. 15.)

Тонкие пропорции, преобладавшие во времена Птолемеев, привели к тому, что основание для счета на чашечке было увеличено до куба и даже вдвое превысило высоту самой капители, и в этом случае оно было украшено головами Атора и Тифона или всей карликовой фигурой последнего. В редких случаях опоры заменяют колонны во дворах храмов и замаскированы статуями Осириса или Тифона. (Рис. 16.) Сами по себе эти фигуры не выполняют конструктивной функции опор, и их нельзя ставить в один ряд с кариатидами и теламонами Греции.

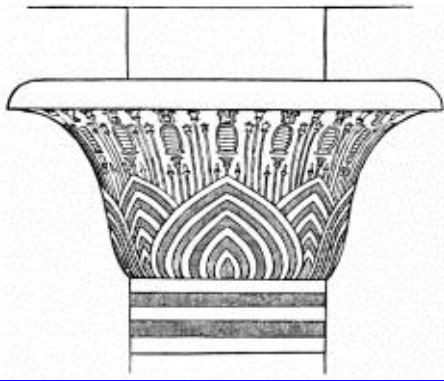


Рис. 14.—Заглавная чашечка из Карнака.

Большое разнообразие форм колонны и капителя не характерно для антаблемента. Он состоит, как видно на гробницах Бени-Хассана, из двух элементов. Нижний тянется от пирса к пирсу или от колонны к колонне, как связующий эпистиль. Верхняя часть, представляющая собой горизонтальный потолок, опирается на него и венчается универсальным карнизом — лепниной в виде смело выступающей египетской шотландии. Между этими двумя элементами находится непрерывный кругляш, часто характеризующийся орнаментом в виде опоясывающей ленты в виде пучка тростника. Карниз иногда отмечен рядами тростниковых листьев, загнутых вперед вверху, надпись покрыта иероглифами. В более поздние времена оформление антаблемента стало более витиеватым, в качестве орнамента карниза появились повторения змеи уреоса.

Тем временем колонны времен нового царства были оставлены в вырубленных в скале гробницах, где они впервые появились. Тем не менее, сами пещерные гробницы оставались настолько популярными, что они даже служили царям фиванских династий вместо пирамид. Их склонностью было скорее глубоко зарываться в скалу, чем создавать большие погребальные камеры, где была бы необходима опора на колонны. Основное намерение землекопов - сделать царское захоронение как можно более недоступным - противоречило любому монументальному развитию интерьера. Убранство ограничивалось росписями на длинных и неоднократно закрывавшихся коридорах, и этого было достаточно только для того, чтобы расположить их выше голых каналов пирамид. Образование грунта на границе пустыни не давало оснований для внешней архитектурной обработки этих могил, и, как правило, вход в шахты, которые были усыпальницами фиванских династий, обозначается простым порталом. План этого в Бибан-эль-Молуке приведен на *рис. 17*.

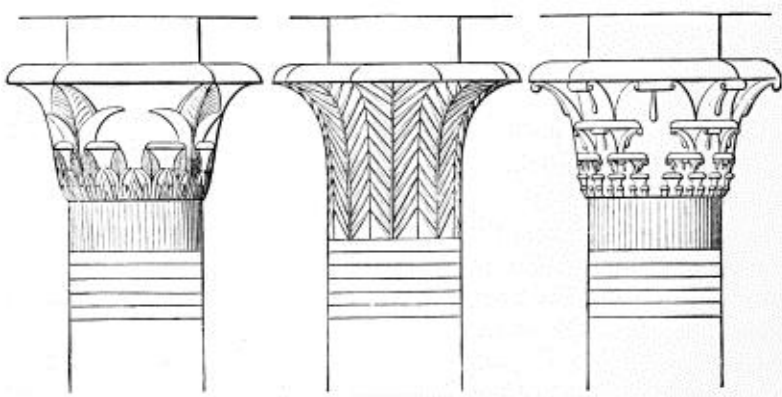


Рис. 15.Капители из Эдфу.

Храмы нового царства с их многочисленными залами и дворами предлагали, с другой стороны, наиболее широкие возможности для применения колоннообразной архитектуры. Эти протяженные

ряды странно замкнутых комнат и дворов, хотя и богато украшенных картинами, казались бы пустыми внутри и снаружи, если бы колонна не вошла в их композицию, и если бы здание не было расширено и украшено с ее помощью. Благодаря цветочным заказам интерьер храма превратился в архитектурный ансамбль, поистине заслуживающий изучения и восхищения.

За исключением той части сооружения, которая находилась перед главным порталом и не может рассматриваться как неотъемлемая часть здания, каждый египетский храм был разделен на три основные части, заключенные в продолговатый корпус, а именно: двор, колонный зал и святая святых - ряд келий. (Рис. 18.) Длинные ряды сфинксов обычно стоят лицом к аллее, ведущей ко входу в храм, и готовятся к священной тишине внутри. Дверной проем обрамляют две огромные башни, так называемые пилоны, имеющие форму крутых усеченных пирамид. Стены этих массивов каменной кладки, украшенные спиральными глифическими росписями, имеют спереди прорези для установки высоких флагштоков, которые изображены на современных настенных украшениях. Башни увенчаны шотландским карнизом, округлость которого продолжается по углам. Внутри они пронизаны лестницами и маленькими каморками, скудно освещенными узкими щелями в стене. Вероятно, вершины этих пилонов, без сомнения, самых высоких точек в долине Нила, служили обсерваториями для египетских астрономов и астрологов; таким образом, к первоначальному назначению монументально-декоративных ворот добавилось практическое применение. Перед пилонами обычно помещались две или четыре колоссальные сидящие фигуры, а иногда также два обелиска с посвящающими надписями храма.

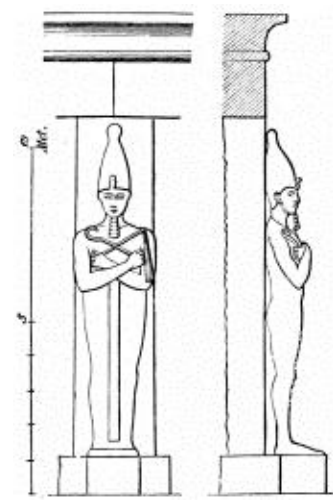


Рис. 16. Пирс Осириса.

Обелиски - одни из самых любопытных и характерных сооружений Египта. Они очень похожи на пирамиды, и, возможно, их даже можно рассматривать как маленькие пирамидки, расположенные вершиной на высокой шахте. Немногие отклоняются от этого типа; один из обелисков в Карнаке, увенчанный профилем, напоминающим остроконечную арку, и обелиск в Мединет-эль-Фаюме с закругленным концом, являются исключениями. Обелиски монолитны. Принимая во внимание сложность добычи такого большого блока из гранитных карьеров, транспортировки его огромного веса и возведения его высокой массы, эта особенность значительно усилила внушительный эффект памятника. Радость более поздних римских императоров по поводу обладания обелисками привела к тому, что многие из них были перевезены в Рим, где они до сих пор являются выдающимися украшениями города. Большинство из тех, кто остался в Египте, лежат свергнутыми и часто глубоко погребенными под накопившейся за столетия землей. Оба здания перед Луксорским храмом были возведены до 1831 года, в этом году одно из них было перенесено на площадь Согласия в Париже. Демонтаж в 1877-78 годах обелиска и его возведение в Лондоне показывают, какие трудности, должно быть, были связаны с

добычей, вырезанием, транспортировкой и возведением этих гигантских памятников в первобытные времена.[\[C\]](#)

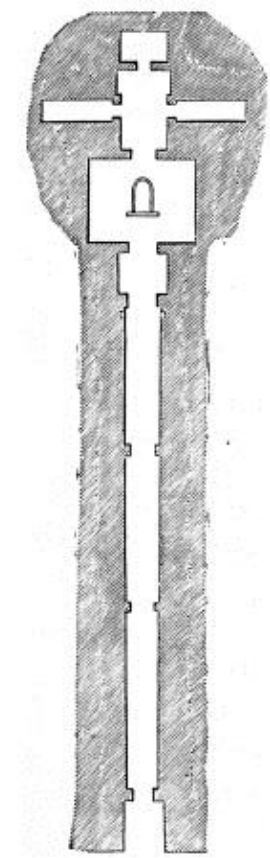


Рис. 17.—Царская могила
близ Фив.

Главный портал храма, обрамленный двумя пилонами, выходит во внутренний двор большого перистыля. Колоннады расположены с двух или трех его сторон, редко по направлению к входу. В наиболее сложных экземплярах, таких как Луксорский храм, двор окаймлен двойными рядами опор — колонн, чередующихся с опорами, — перед которыми стоят вышеупомянутые фигуры Осириса. Иногда этот перистильный двор дублируется, как в великом Мемнониуме Рамзеса II. и храмах Мединет-Абу и Луксора, причем два пространства разделены либо вторыми пилонами меньшего размера (Мединет-Абу), простой стеной, прорезанной воротами (Мемнониум), либо узкой колоннадой между ними (Луксор). В таких случаях архитектурное оформление дворов различается, причем вторые обычно более богато украшены колоннами и опорами, чем первые. Храмы поменьше часто строятся напротив этих дворов таким образом, что войти в них можно только изнутри (рис. 20), в то время как большей частью своего плана они выступают за пределы главного ограждения.

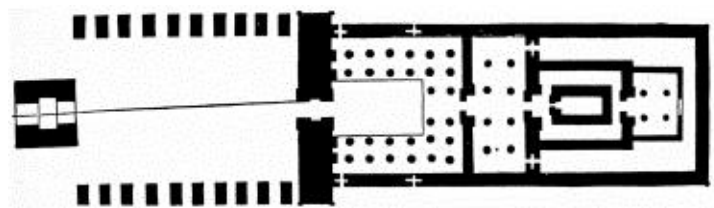


Рис. 18.Южный храм Карнака.

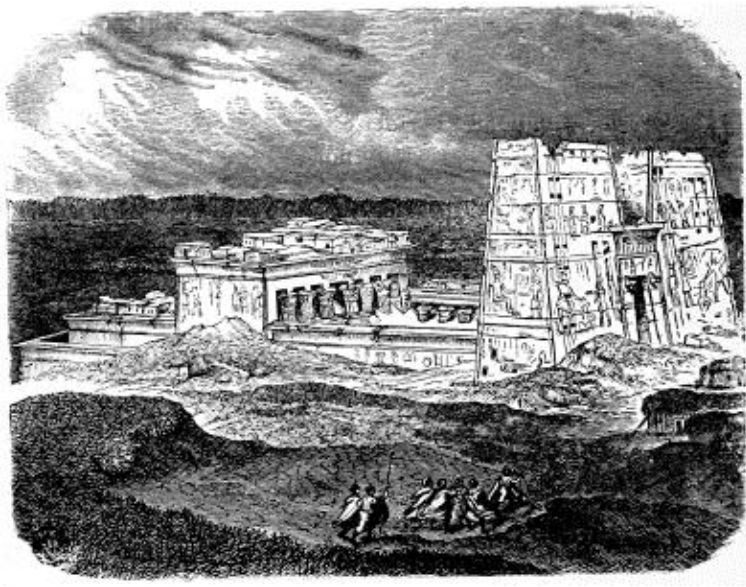


Рис. 19. Храм Эдфу.

Во второе главное подразделение здания — колонный зал, гипостиль — можно попасть со двора либо напрямую, либо через новые пилоны. Это пространство, обычно не такое глубокое, как внешний перистиль, полностью перекрыто, каменный потолок поддерживается близко стоящими колоннами, количество которых сильно варьируется в зависимости от размеров здания. В южном храме Карнака, план которого (рис. 18) может рассматриваться как типичный для обычного египетского расположения, достаточно восьми колонн, в то время как размеры гипостильного зала Мединет-Абу требуют наличия двадцати четырех колонн — их число увеличилось до тридцати двух в Луксоре, сорока восьми в Мемнониуме Рамзеса II и максимум до ста тридцати четырех в Великом храме Карнак. Залы меньшего размера, возможно, получали свой свет через портал. Верхнюю половину межколонных проемов придворных колоннад также иногда оставляли открытой, как показано на рис. 19.; но из-за огромных размеров гипостиля и столь частых сближений стволов потребовалась более совершенная система освещения. Дневной свет был обеспечен для зала в высшей степени удовлетворительным расположением, которое дает ключ к истинному способу освещения любого замкнутого пространства сверху — клерсториума, — столь эффективно разработанному в более поздние эпохи. Два ряда колонн, ближайших к продольной оси, были сделаны вдвое выше своих соседей, что позволило поднять их антаблемент и потолок значительно выше, чем в остальном пространстве. Эти два потолка на разных уровнях были соединены опорами, расположенными на следующем ряду более коротких колонн, которые поддерживали край более высокого покрытия. Свет проникал между этими опорами, их проемы были лишь незначительно загорожены каменным узором. Таким образом, центральный проход был ярко освещен, и под безоблачным небом лучи и отражения могли проникать в самые отдаленные уголки леса колонн. Как показано на рис. 21., более крупные центральные колонны отличались широко раскидистой заглавной чашечкой от других, которые сохранили более простые формы свернутого бутона. Эффект такого зала, особенно большого гипостиля Карнака, должен был быть великолепно богатым и внушительным. Размеры главных колонн в данном случае были гигантскими. Они были высотой 22,86 м. Их чашечки были 6,10 м. в диаметре, эпистиль имел размеры 6,70 на 1,83 на 1,22 м. Длина всего зала составляла 91,44 метра. Стены и колонны были густо покрыты резными и раскрашенными украшениями, которые хорошо сочетались с величественными формами архитектуры и были настолько смешаны различными светотенями, что несколько безвкусные цвета создавали богатый и сдержанный эффект.

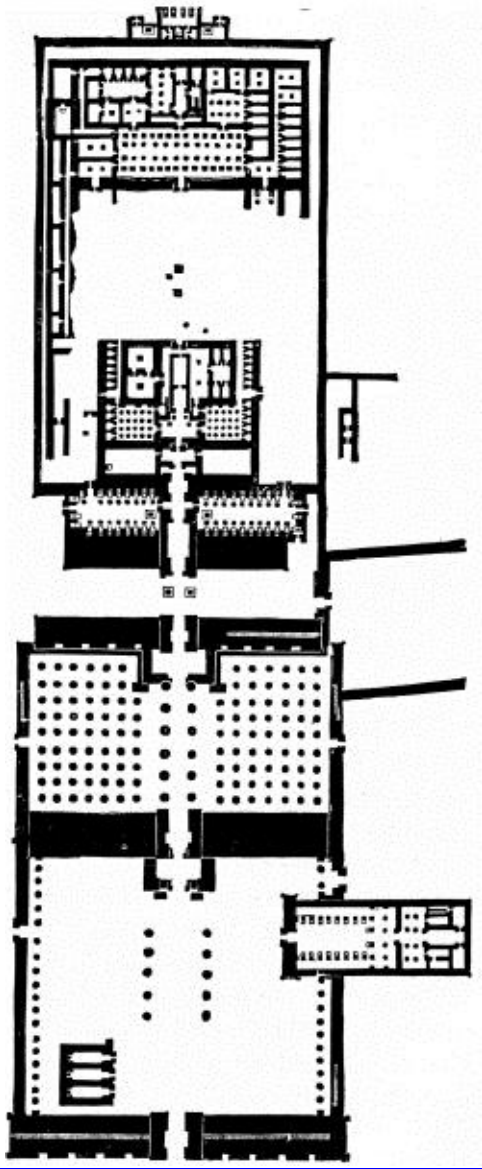


Рис. 20. Великий храм Карнака.

Один из примеров, Храм Солеб, показывает, что это второе разделение здания также повторялось: то, что такое дублирование было менее распространено, чем у судов, объясняется гораздо большими требованиями к его конструкции. В последнее из трех главных помещений храма можно было попасть из гипостильного зала либо через простые ворота, либо через портал на третьем пилоне. Египетские жрецы совершали свои мистические обряды и охраняли священных животных в серии помещений, самое внутреннее из которых — настоящий храм целла — было чрезвычайно маленьким по сравнению со всем зданием, иногда даже вырезанным из цельного камня.

Поскольку храм служил жилищем священнослужителям, было необходимо обустроить это третье пространство по типу монастыря. Давно принятое предположение о том, что даже царские дворцы были включены в состав храмовой ограды, недавно было подвергнуто сомнению, хотя иератический характер монархии и строгий религиозный ритуал, которым регулировалась жизнь царя в качестве первосвященника, даже до мельчайших деталей, делают это само по себе не таким уж невероятным. План Великого храма в Карнаке показывает жилище жрецов с его залами и комнатами поменьше, отделенными внутренним двором от мест отправления культа.



Рис. 21.Секция Гипостильного зала Большого храма Карнак.



Рис. 22.Часовня на платформе храма в Дендере.

Как ни великолепно развивалась храмовая архитектура египтян со времен восемнадцатой династии, ее развитие в основном затронуло интерьер. Храмы любого другого народа строились с большей или меньшей привязкой к внушительному внешнему эффекту, но храмы Египта, как правило, оставались крепостными оградами, которые стали типичными в самые ранние века истории страны. Периферический план, действительно, встречается в нескольких небольших кельях древнего царства, но он был исключительным и не получил какого-либо систематического развития. Было замечено, что египетская архитектура, хотя и опиралась на желобчатый ствол протодорической колонны, по-видимому, не смогла использовать этот мотив, огромная важность которого не была признана в стране Нила. План периферийного храма представляет собой аналогичное достижение, которое, не соответствуя требованиям и тенденциям египетской архитектуры, бездействовало веками. Несокрушенные крепостные стены храма не были пробиты и не превратились в окружающую птерому до тех пор, пока скипетр Египта в течение трех столетий не был взят полуэллинскими птолеями. Эти правители, предупрежденные примером Камбиза, были достаточно мудры, чтобы не вмешиваться в дела своих египетских подданных в их наиболее чувствительных вопросах религиозных представлений, которые считались священными благодаря тысячелетним традициям. Но они без колебаний вернули стране внешнее великолепие периферийного плана, к тому времени столь полно развитого в Греции. Свободные и жизнерадостные религиозные обряды греков, совершавшиеся перед храмом, а не внутри него, соответствовали, как и естественный характер народа, внешнему храму, который был открыт наружу своей птеромой. В остальном все было с таинственной и мрачной точностью египетского ритуала, который требовал абсолютного уединения. Хотя периферийная планировка храма была в какой-то мере введена в моду Птолеями, в Египте она была лишена своей главной характеристики — свободно открытого межколониального пространства. Римляне, в своем

желании аналогичным образом объединить колоннообразную архитектуру со всем ограждением, просто украсили наружные стены зацепленными валами и пилястрами, отказавшись от колонн как несущих элементов, выполняющих независимую функцию, и используя их только как наводящий на размышления орнамент. Эта чисто декоративная обработка, редкая в Греции, не была принята в Египте до последнего времени. Египтяне предпочитали размещать в каждом проеме стену, похожую на экран, высотой в половину высоты колонн; это скрывало весь интерьер от посторонних глаз, даже когда здание было небольших размеров, как на *рис. 22.*, и обеспечивало доступ света и воздуха через верхнюю половину межколонных проемов. Та, что использовалась в качестве входа, также была закрыта дверной рамой большей высоты, чем боковые ширмы. По углам периферийного здания часто сохранялись наклонные опоры, как напоминание о первоначальной ограждающей стене, а также для большей конструктивной безопасности. Об этом свидетельствует Храм Филы. (*Рис. 23.*) То, что расположение выдающихся колонн не полностью вытеснило замкнутые окружающие стены, видно из того же плана, где оба метода используются бок о бок в группе зданий одной и той же даты.

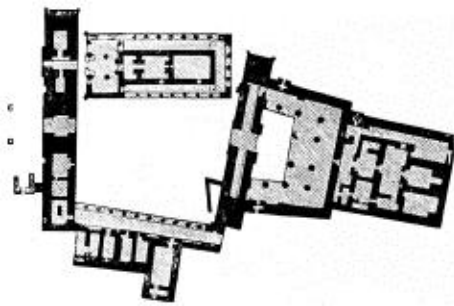


Fig. 23.—Temple of Philæ.

В узкой долине Нила были участки, где скалы пустыни настолько нависали над рекой, что не оставляли абсолютно никакого места для возведения храмов, занимавших такую большую территорию. Местные жители прибегали к храмам-гrotтам; иными словами, они перенесли основные помещения святилища в выемку в скале. Когда пространство между скалой и ручьем позволило это, были построены дворы и пилоны, и только гипостильный зал и святая святых, уменьшенные до минимума, необходимого для совершения обрядов, были вырублены в скале. Так обстоит дело в Эль-Кабе, Редизи, Силсилесе и Гирше. Последний из них, самый большой, имел внутренний двор с опорами Осириса по бокам и с четырьмя колоннами спереди, который, по-видимому, никогда не был окружен пилонами. Его самое большое раскопанное пространство, по-видимому, соответствующее второму двору, также украшено с более длинных сторон опорами Осириса. Далее следует узкий зал, который, однако, неадекватно отражает гипостиль; и, наконец, как святая святых, небольшая комната с алтарем.



Рис. 24. Фасад высеченного в скале храма Абу—Симбел.

Гораздо более важными являются гротовые храмы Абу-Симбела, расположенные поблизости от второго водопада, где порталы также полностью вырублены в скале. Тот, что побольше, даже пытается приблизиться, насколько это возможно, к огромным пилонам великих фиванских храмов. (Рис. 24.) С этой целью пологий наклон скалы был срезан до угла осыпи египетских стен и пилонов, а карниз над ними из круглой стали и скотии был вырезан из скалы. Четыре такие колоссальные сидящие фигуры, какие часто ставят перед пилонами, также были вырезаны из скалы — эффективное украшение и обеспеченная таким образом экономия труда. От изображения портала между двумя пилонами отказались; весь фасад образовывал одну стену, в которой входная дверь была вырезана без дополнительной отделки. Пустое пространство над отверстием было заполнено горельефом, вырезанным в продолговатой нише. (Рис. 24.) Вход, который теперь расчищен от песка, естественным образом ведет в помещение, соответствующее двору отдельно стоящих храмов; он чем-то похож на храм Гирше, который также был возведен Рамзесом II, хотя и более внушительный и лучших пропорций. (Рис. 25.) Следующее помещение, потолок которого поддерживается четырьмя опорами, наводит на мысль о храмовом гипостиле, который здесь значительно уменьшился в размерах из-за сложности его раскопок, а также из-за общей ограниченности этого пространства в нубийских памятниках по сравнению с памятниками Центрального Египта. Самые внутренние помещения святая святых не только такие же маленькие, как в отдельно стоящих храмах, но и уменьшены в количестве.

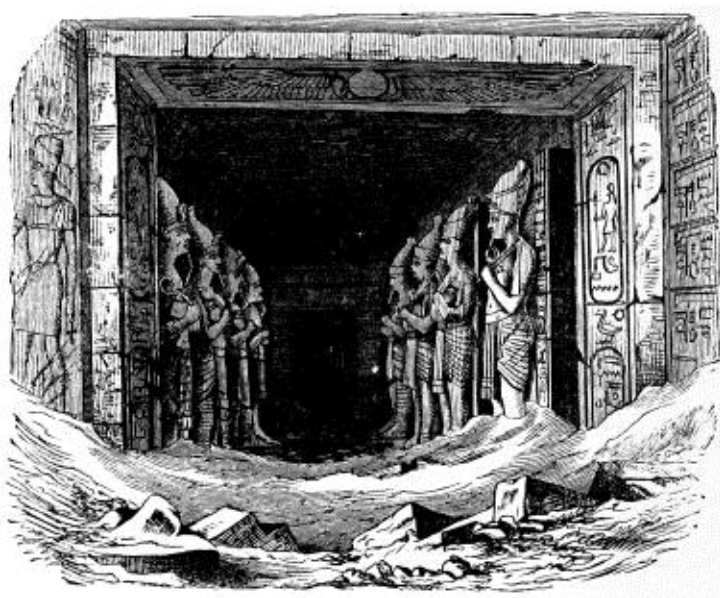


Рис. 25. Зал высеченного в скале храма Абу—Симбел.

Второй высеченный в скале храм Абу-Симбела, расположенный рядом с описанным, имеет меньшие размеры. Спереди установлены вертикальные колоссальные статуи, которые, вместо того чтобы быть вырезанными по кругу, создают больше эффекта рельефа из-за того, что они стоят в нишах, разница возникает из-за большей крутизны утеса в этом месте. Обработка кажется рациональной, учитывая меньшее количество удаляемого при этом материала, хотя немонументальный эффект рельефов, которые наклоняются при наклоне стены, является неудачным результатом такой экономии. Потолок первого зала, аналогичного храмовому двору, поддерживается шестью опорами, которые со стороны центрального прохода украшены масками Атора. Три входа ведут из этого зала в узкое пространство, которое здесь полностью противоречит характеру гипостилья, а через него - в святая святых. Несмотря на сужение двух внутренних отделов, три основных подразделения отдельно стоящих зданий можно распознать во всех высеченных в скале храмах.

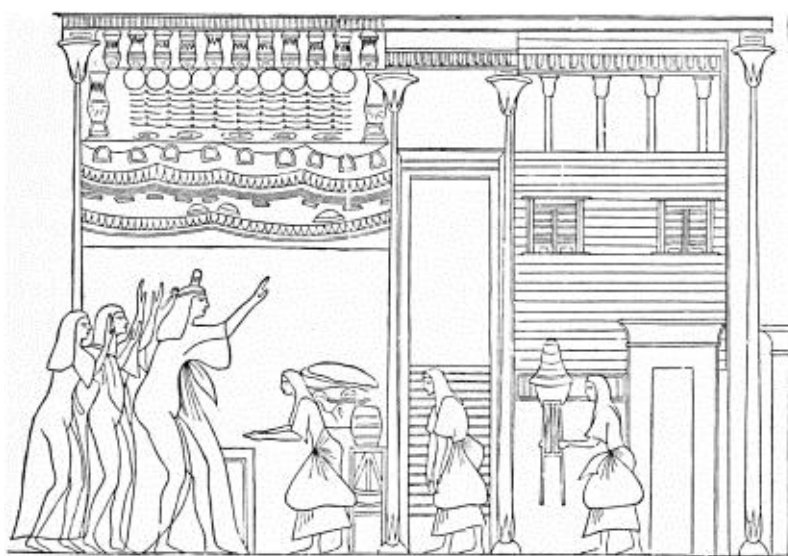


Рис. 26. Интерьер дома. Египетская настенная живопись.

Существующие руины позволяют сравнительно ясно понять религиозную архитектуру Египта, к какому классу следует отнести монументальные гробницы, а также различные формы храмов; но

мы почти полностью не осведомлены о характере частных жилищ. План галерей внутри великого храма в Карнаке (сравните *рис. 20*) действительно четкий, хотя, будучи лишь частью более крупной схемы, он не имел индивидуального или внешнего выражения. Способ, которым эти помещения были покрыты крышей и освещены, неочевиден.

Так называемый королевский павильон Мединет-Абу представляет собой полную загадку с точки зрения разработки плана и предполагаемой связи с другими сооружениями; это может служить доказательством только того, что некоторые частные здания были многоэтажными. Другими примечательными особенностями здесь являются окна, обрамленные перемычками и косяками из огромных блоков, а также закругленные зубчатые стены над выступающим карнизом.

Египетские скульптуры и настенные росписи часто изображают интерьеры зажиточных частных домов и дворцов; они так хорошо изображают планы жилищ и прилегающих к ним огородов, что можно различить сами изделия из последних; но, хотя на этих планах обозначены отдельные комнаты и входы в них, по-прежнему невозможно понять общее устройство обычного дома или его внешний вид. Виды интерьеров с их тонкими колоннами и узкими антаблементами, с системой перспективы, которая показывает предметы друг над другом, а не позади друг друга, с их очевидными искажениями и конструктивными невозможностями, должно быть, имели такое же отношение к египетской реальности, какое фиктивная архитектура помпейских настенных украшений имеет к зданиям греков и римлян. Архитектурные детали, введенные художником, служили лишь обрамлением для фигур или для содержимого складских помещений, которые он изображал.

Можно сделать вывод, что, когда частные жилища были более претенциозными, чем отдельная комната, необходимая для обеспечения самого необходимого укрытия, колонны в них не исключались; и, судя по отсутствию каких-либо остатков этих опор, вероятно, они были деревянными. Руины и остатки высушенных на солнце кирпичей, из которых состоят разрушенные города, обнаруженные до сих пор раскопками, показывают, что подавляющее большинство жилищ были не более чем низкими лачугами.

Даже дворцы редко выходили за рамки ряда небольших помещений и, таким образом, не представляли собой важной архитектурной проблемы. Это иллюстрируется гигантским лабиринтом, прославленным во многих баснях древности и отчасти известным по раскопкам Лепсиуса в Фаюме. (*Рис. 27.*) Здесь находится множество небольших комнат, сгруппированных в трех прямоугольных крыльях вокруг продолговатого пространства, которое, вероятно, было разделено на несколько дворов. Оставшиеся стены демонстрируют не ту геометрическую правильность расположения, которую описывали Геродот, Страбон, Диодор и Плиний, а действительно лабиринтное скопление небольших камер, назначение которых неясно. Монументальное значение имеет только пирамида, которая замыкает четвертую сторону площади. Представляется возможным, что вместо одного или нескольких дворцов мы имеем здесь остатки какого-то города. Конечно, неправильно связывать эту работу с Додекархией (двадцать шестая династия, 685-525 гг. до н.э.): двенадцать претендентов вряд ли объединились бы для возведения общего памятника. В списке Манефона Аменофис III, шестой царь двенадцатой династии, упоминается как основатель, что подтверждается надписями, обнаруженными на этом месте.

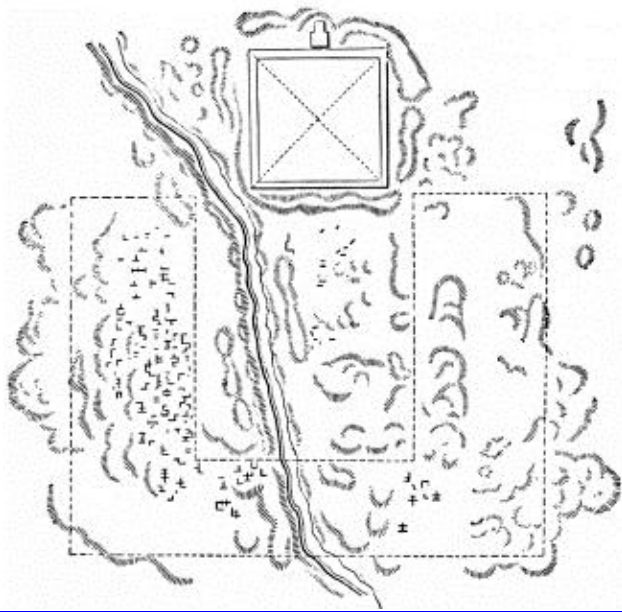


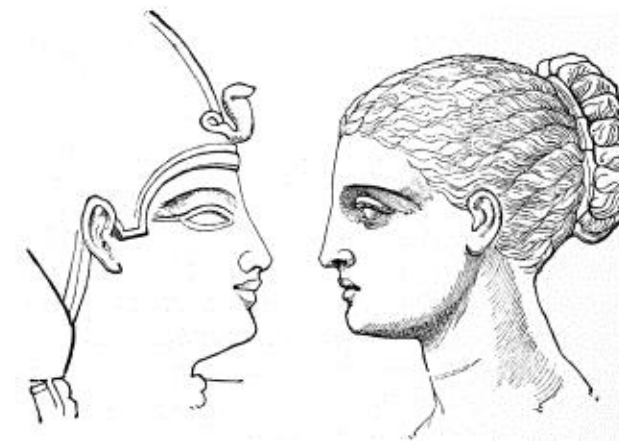
Рис. 27. Фаюмский лабиринт.

То, что частные постройки были столь незначительны по сравнению с религиозной архитектурой Египта, объясняется чрезмерным подчинением людей монашескому ритуалу и благоприятным характером египетского климата. Необходимость побуждает к изобретательству, и Египет с его вечно безоблачным небом и постоянной температурой не требовал защиты от суровой погоды; климат не вынуждал человека проводить свои дни за дверями и не разрушал самого легкого укрытия. В отсутствие дождя было достаточно самого примитивного горизонтального потолка. Согласно религиозным представлениям египтянина, для него было более важно подготовить постоянное жилище для своего смертного сна - он больше заботился о защите своего тела, чем о живом теле. Таким образом, сохранились тысячи могил, в то время как наука не может найти ни одного сохранившегося жилища, которое выдавало бы хотя бы общий характер египетской домашней архитектуры. К этим соображениям следует добавить, что жилища находились в долине Нила и подвергались ежегодным наводнениям, которые образовали значительный аллювиальный налет, в то время как могилы почти без исключения располагались на неизменных утесах, граничащих с пустыней.

Архитектура Египта практиковалась таким образом, что почти не демонстрировала исторического развития — со скульптурой это происходит в еще большей степени. Самые древние резные останки, которые с достаточной степенью достоверности могут быть отнесены к пятой династии, показывают, что формальная система, сохранявшаяся в течение последующих двадцати столетий, была уже доведена до совершенства. Даже в то раннее время сеть линий, которой египетские скульпторы (скорее механики, чем художники) следовали вплоть до времен Птолемея, уже была рассчитана и введена в качестве канона.

Помимо фигур богов, скульптура Египта богата изображениями царей, цариц и выдающихся подданных; и в таких портретах наблюдение за живой моделью, за особенностями характера, которые приводят к различиям во внешнем облике, казалось бы, является естественным следствием. Но по мере того, как индивидуальность исчезала в массе египетского народа, у египетского художника почти полностью отсутствовало понимание индивидуальности. Скульпторы и живописцы работали без малейшего стремления к выдающимся способностям и отличиям, без мысли об увековечении своих имен, и созданные ими работы выражали эти недостатки. Как верно замечает Брунн, мы можем смотреть на целые ряды египетских скульптур, и в наших умах никогда не возникнет вопроса об авторстве той или иной работы, не замечая, что одна из них превосходит другие или что какая-то была намного лучше изготовленной. Работа

стала тем, кем художник ощущал себя лично, — простым звеном в монотонной цепи. Результатом этого является то, что статуи обычно изображают совершенно абстрактного человека — не абсолютный идеал, поскольку вряд ли можно сказать, что он существует в каком-либо искусстве, но тип египетской расы, хорошо понятый и неизменно повторяющийся. Как только искусство в определенной степени овладело нормальным внешним видом человеческого тела, оно удовлетворилось этим и остановилось. Особенности живой модели или приписываемых божествам характеров редко принимались во внимание художником, который различал по атрибутам только то, что должно было быть выражено иным образом; он не пытался показать влияние разума на внешнее существо и таким образом придать скульптуре ее истинное значение.



Египетский профиль. Рис. 28. Греческий профиль.

Следовательно, описание отдельных египетских произведений почти совпадает с рассмотрением всей скульптуры и живописи страны — тем более что художник не только использовал в целом одну и ту же условную фигуру, но и в позе и движении в основном чередовал два типа. Статуи, за несколькими исключениями, либо сидят, либо находятся в состоянии между вставанием и наступлением, что не кажется шагом вперед, потому что ступни расположены слишком близко друг к другу; обе подошвы плотно прилегают к земле, центр тяжести приходится между двумя ногами, почти больше на ту, что сзади, чем на ту, что впереди. Кажется, что фигура движется только тогда, когда тело, выдвинутое вперед до центра двух своих опор, переносит большую часть своего веса на переднюю ногу и, таким образом, освобождает заднюю ногу, которая с поднятой пяткой касается земли пальцами ног, готовая к перемещению. Как у сидящих, так и у стоящих статуй руки плотно прижаты к телу — у первых согнуты в локтях и ладони плашмя лежат на коленях, у вторых руки свисают прямо и напряженно, в ладонях так называемый ключ от Нила; или сложены на груди, руки сжимают атрибуты, такие как посох, плуг или хлыст. Индивидуальные действия в любом случае исключаются. При более внимательном рассмотрении строения тела бросаются в глаза следующие особенности: голова, как показывает сравнение ее с греческим типом на рис. 28, настолько сильно отклоняется от нормального овала, что ее можно было бы очертить почти в квадрате, основная линия лица примерно параллельна затылку, как и плоский контур верхней части черепа до линии от подбородка к шее. Общие направления глаз, рта и уха не перпендикулярны сторонам параллелограмма и слишком заметно наклонены вверх; сравнительно большое ухо расположено в два раза ниже горла, чем должно быть. Эти отклонения в какой-то мере объясняются расовыми особенностями, характерными для жителей Востока, и особенно для египтян, — различным строением черепа и положением глаз. Лоб почти прямой, находится на одной линии с верхней губой; и, поскольку он отступает от носа, совсем не выступает. Это становится еще более неважным из-за того, что изогнутому изгибу бровей не

хватает решительности, а самому глазу не хватает глубины. Глаз сохранился в грубом состоянии примитивной имитации природы — толстые полосы окружают его вместо век и продолжают, верхняя перекрывает нижнюю, за пределами его внешнего угла по направлению к уху. Слегка изогнутый, круглый, широкий нос лишь незначительно выступает над верхней губой, которая, вместо того чтобы закрывать овал по направлению к подбородку, выдвигается вперед, как и нижняя губа, вверх и наружу. Сомкнутые, чувственно широкие губы резко очерчены. Слегка приподнятые вверх уголки рта придают при аналогичном наклоне уголков глаз определенное выражение саркастической улыбки, не задуманное дизайнером, и, следовательно, холодное и чопорное. Подбородок плоский и заостренный в профиль, линия от него к короткой и тонкой шее почти прямая.

Таков тип, который сохранялся на протяжении тысячелетий, настолько неизменный, что даже пол едва различим по головам. Мужские фигуры часто имеют что-то вроде бороды на подбородке, подстриженной под прямым углом и перевязанной лентами, которые иногда можно отчетливо проследить. Головы, а через них и все фигуры в целом, характеризуются головными уборами, относящимися к одной фундаментальной форме - пшенту, высокому колпаку, похожему на тиару; но они были настолько изменены по сравнению со своим прототипом, что в *Описании Египта*, стр. 115, приведены тридцать различных разновидностей.



Рис. 29.—Муж и жена.
(Мюнхенская глипготека.)

Божества часто узнаются по головам животных — льва, барана, коровы, обезьяны, шакала, крокодила, ястреба или ибиса, в зависимости от обстоятельств. Поклонение природе, характерное для Египта, нашло лучшее выражение в этих символах, чем в монотонных изображениях человека, что резко контрастирует с включением эллинских мифов, где в чудовищном соединении человеческих и животных форм человеческая голова редко снималась, чаще ее надевали на тело животного.

Фигура, принятая египетским дизайнером, была до мельчайших деталей прорисована в соответствии с сетью линий. Диодор утверждает, что его высота составляла $21 \frac{1}{4}$ единицы, причем единицей измерения, вероятно, была длина носа. Плечи вытянуты вверх и, подобно плоской груди, широки; бедра, напротив, узкие и слабо смоделированные: они подпоясаны тканью, которая кажется тщательно сложенной и подогнанной, но, при всей своей тесноте, не соответствует формам тела. На сидящих фигурах эта ткань часто выделяется так чопорно и прямо, как будто вырезана из дерева, не давая никакого представления об истинной природе ее материала. Худые руки мускулистые, сухие и твердые; кисти кажутся неуклюжими из-за таких же

толстых и почти таких же длинных пальцев. Ноги не мощные и довольно тонкие, что указывает на большую эластичность и, как и все другие части тела, способность выдерживать большие нагрузки. Колени острые и очерчены с пониманием анатомии; ступни узкие и длинные, как и пальцы ног, которые, лежа на земле во всю свою длину, не сильно отличаются по размерам и форме. На женских фигурах груди полностью развиты, соски сформированы в виде розетки; плотно облегающее платье простирается от широкого шейного украшения, общего у обоих полов, до лодыжек, но, будучи изображенным без привязки к материалу и без самых необходимых складок, кажется настолько эластичным, что его наличие можно с уверенностью ощутить только по краям.



Рис. 30. Школьный учитель из Булака.

Самые древние скульптуры и более поздние произведения Нубии несколько тяжеловесны и полноваты, скульптуры лучшего периода (времен Рамзеса) более тонкие и эластичные. После пятого века до нашей эры фигуры стали лучше вылеплены, и в них прослеживается определенное влияние греческой скульптуры. Но древний тип оставался в основных чертах неизменным до конца правления династий Птолемеев и даже до более поздних эпох Римской империи. Те работы греческих и римских скульпторов, столь популярные в эпоху Адриана, которые позаимствовали костюм и позу египетских статуй, не имея при этом ничего общего с египетским искусством (такие, например, как многочисленные фигуры Антиноя, которые можно найти почти во всех крупных музеях), не следует причислять к подлинно национальным произведениям, выполненным в Египте и для этой страны.

Монотонность египетской скульптуры не обошлась без некоторых исключений. Менее претенциозные работы, где необходимость канонической идеализации, кажется, не была столь настоящей — как в упитанном облике так называемого школьного учителя в музее Булака (рис. 30.), который демонстрирует неоспоримый портрет не только в голове, но и во всем теле, — заставляют усомниться в том, что условные изображения могут быть скорее следствием сдержанности религиозного авторитета и традиции, священных законов, которые так полно

влияти на жизнь страны во всех отношениях, чем какой-либо абсолютной неспособности египетского правителя. художник для индивидуальной характеристики.



Рис. 31. Лев из красноватого гранита. (Британский музей.)

Египетская скульптура, таким образом, находящаяся под запретом религиозного консерватизма, всегда более успешно справлялась с формами животных, чем с людьми и божествами. В сценах охоты есть удивительный дух и характер в изображении собак и животных, на которых они нападают. Художник достиг упругой и жизнеподобной силы в изображении всех форм животных, даже когда они были вынуждены сочетаться с человеческими членами в чудовищных комбинациях. Наиболее распространенными из последних являются андросфинксы, которые отличаются от греческого сфинкса тем, что являются мужчинами — у них голова и грудь мужчины и тело крадущегося льва. Иногда человеческую голову заменяют головой барана или ястреба. К баранам также относились как к сфинксам, особенно перед храмами Амона и Кнефа. Самым важным андросфинксом является хорошо известный колосс из Гизы с головой Тутмоса IV. Головы сфинксов, по-видимому, обычно были портретами королей. Этот гигантский страж некрополя Мемфиса, самая огромная монументальная фигура в мире, с пространством между вытянутыми передними ногами для возведенной там часовни, теперь снова погребен по шею в зыбучих песках плато пирамид после того, как его с большим трудом раскопали. Длина одной только морды льва составляет 12,2 метра. Но именно в тех случаях, когда лев целиком изображен без деформации, египетская скульптура достигает наибольшего совершенства. (Рис. 31.)

Подавляющее большинство египетских скульптурных произведений было вырезано с поразительным терпением из самых твердых материалов, из разноцветного гранита, диорита, сиенита и базальта. Известняк и алебастр редко использовались для изготовления колоссальных статуй или статуй в натуральную величину, но чаще использовались для работ меньших размеров; их также обжигали в глине с поверхностью из голубой или зеленой глазури или ограняли из более ценных камней, таких как агат, яшма, сердолик и лазурит. Глиняные идола с эмалью изготавливались в огромном количестве; современные музеи хранят сотни этих маленьких фигурок совершенно одинаковой формы. Также очень распространены так называемые скарабеи — тельца в форме жуков из глины или из вышеназванных камней - с вырезанными фигурами или иероглифами на их нижней поверхности. Такие амулеты были продырявлены и носились как бусы, их свободно клали в гробы вместе с мумиями.

Художественное изготовление цветного стекла было обширным. Тонкая обработка металла встречалась реже, хотя иногда встречались украшения из эмалированного золота, серебра и меди высокой художественной ценности. На гробах с мумиями практиковалась резьба по дереву. Хотя в долине Нила не производили больших кусков удовлетворительного материала, этот недостаток восполнялся склеиванием слоев пальмового или платанового дерева и сокрытием дефектов этого процесса с помощью окрашенной грунтовки штукатурки. Сами гробы в той мере являются произведениями скульптуры, в какой они изображают на крышке форму закутанного тела, помещенного в них, и даже показывают лицо как открытое.

Скульптура рельефов была менее развитой и менее правильной, чем круглая. Поскольку рельеф всегда был очень низким и не мог выразить большие проекции, желание художника четко и полно изобразить человеческое тело привело к досадному конфликту между профилем и видом фигуры спереди. В то время как в основном изображены в профиль, и особенно голова и ноги показаны сбоку, что более благоприятно для изображения в барельефе, плечи и грудь развиты в другом направлении и видны как бы спереди. Только в этом положении видны обе руки — важное соображение для художника, чьей целью было исключительно изобразить какое-то действие или атрибуты. Также считалось трудностью то, что при рельефном виде сбоку видимое плечо должно выступать дальше, чем любая другая часть тела, при этом ширина груди и рук более чем вдвое превышает ширину головы. Первобытный дизайнер, чтобы избежать этих возражений, прибегнул к принудительному и неуклюжему скручиванию тела, которое можно заметить на заре развития почти каждого искусства — как ассирийского, так и древнегреческого. Голова, за исключением глаза, который был изображен спереди, была сделана в профиль; плечи и грудь спереди, но руки, а также бедра, голени и ступни снова в профиль. Чем ниже рельеф, тем меньше можно было моделировать поверхность, и это приводило к резкому разграничению контуров, что преувеличивало своеобразную худобу египетской расы до резкой угловатости.

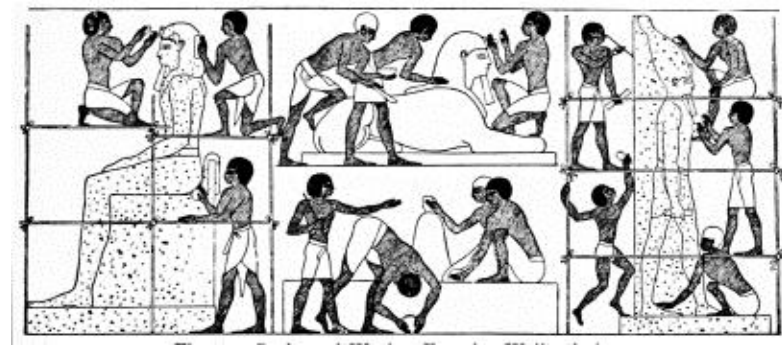


Рис. 32. Скульптурная работа. Египетская настенная живопись.

Рельеф - это переходная стадия между скульптурой и живописью; он работает на более или менее плоской поверхности, добивается главного эффекта в очертаниях, и легко поддается усилению цвета. Самый распространенный египетский рельеф, получивший название коиланаглифического, будучи выдолбленным, стоит даже ближе к живописи, чем к скульптуре. В настоящих рельефах поверхность срезана таким образом, что фигуры остаются рельефными; но здесь формы не возвышаются над фоном, и первоначальная плоскость остается нетронутой: скульптор удовлетворился четким очертанием контуров и легким округлением форм тела внутри них. Этот вырезанный контур хорошо виден только при резком боковом освещении, но его преимущество заключается в том, что он защищает границы фигур и, таким образом, обеспечивает неразрушимость изображения. В остальном коиланаглифы представляют собой не что иное, как картины, пространство внутри резных контуров окрашено в тот же цвет, что и все египетские настенные украшения. Таким образом, границы последнего искусства были значительно расширены, поскольку все храмы были покрыты такими цветными спиральными глифами, в то время как оштукатуренные бока вырубленных в скале гробниц и кирпичная кладка были богато украшены росписью.



Рис. 33.—Копьёметатель.

Египетская настенная живопись.

Количество сохранившихся старинных расписных украшений очень велико, несмотря на их возраст и скоропортящуюся природу всех пигментов, подвергшихся воздействию воздуха и света. Представленные и часто повторяющиеся сюжеты представляют собой, по большей части, религиозные сцены, которые разделяют монотонность строгого египетского ритуала, хотя часто позволяют получить интересное представление об обычаях погребения, перевозке мумий в лодке для процессий, священных танцах и жертвоприношениях. Изображения светских сцен более разнообразны и чрезвычайно интересны; технические особенности египетского искусства проявляются в вырезании монолитной пальмовой колонны, полировке гранитной часовни, росписи стен, написании иероглифов на табличках и папирусе, вырезании и раскрашивании сфинксов и статуй (рис. 32.), перевозке колоссальной фигуры на санях (рис. 7.), изготовлении кирпичей и облицовке кирпичной кладки, внутренней отделки домов (рис. 26.), даже планы жилищ и садов. Помимо многочисленных инструментов и продуктов производственных профессий, на этих картинах можно узнать ткачей, канатоходцев, изготовителей бумаги и льняной ткани, кораблестроителей, плотников с ручной пилой и шнеком, а также резчиков луков и копий (рис. 33), которые пользуются теслами, весьма похожими на те, что используются до сих пор. Торговля на суше и на море представлена товарами, неупакованными или в тюках, весами, различными видами фургонов и торговых судов и т.д., и все это показано как можно более наглядно. Плуги, сев и жатва, сбор инжира и винограда, прессование масла и вина иллюстрируют состояние сельского хозяйства; в то время как особые способности египтян к изображению животных проявляются в сценах охоты на львов, тигров, буйволов, шакалов и газелей; в ловле птиц и рыб сетями, а также в превосходно выполненных фигурах обезьян, дикобразов и т.д. Есть также исторические картины, великие батальные сцены, штурм городов и триумф возвращающихся победителей, которые приводят с собой добычу и пленных, национальность которых часто легко определить по особенностям физиономии и костюма. (Рис. 34.) Египетские цари кажутся нечеловеческих размеров, они либо сражаются на великолепных боевых колесницах, либо шагают вперед, чтобы принести в жертву своих коленопреклоненных врагов, дюжина из которых, схваченных за волосы, обезглавливаются одним ударом.



Рис. 34. Заключенные разных национальностей. Египетская настенная живопись.

Какими бы обширными и разнообразными ни были эти египетские изображения и каким бы поучительным ни было то, что благодаря им сохранилось до наших дней, все же следует признать, что живопись была скорее традиционным рисованием, чем искусством. Семь используемых цветов — красный, синий, коричневый, желтый, зеленый, черный и белый — наносятся, как правило, просто, без смешения или вариаций и без особой привязки к внешнему виду природы. По крайней мере, очень редко можно заметить какое-либо стремление к естественному эффекту; например, кожа негритянки кажется голубовато-серой сквозь частично прозрачную белую драпировку, или что типичный красно-коричневый цвет лица египтянки при сходных условиях имеет прерывистый желтый оттенок. Внутри резко очерченных контуров цвета остаются ровными и без каких-либо изменений со стороны света и тени, на изменяющихся эффектах которых основана вся живописная иллюзия. Эта иллюзия является фундаментальным принципом живописи, целью которой является передача внешнего вида объектов. Поскольку оно здесь полностью отсутствует, мы не можем должным образом говорить об искусстве живописи в Египте или, вообще, в древности вообще, до времен Полигнота. Египетские картины полностью носят характер орнамента; изображение людей условно таким же образом, как и растительные орнаменты, — хотя они в определенной степени имитируются с натуры, они упрощены в соответствии с требованиями декоративных законов. Все изображенные действия лишены правды и жизни. Красота декора требует определенной гармонии в выборе цветов, которая здесь ничем не ограничена; в египетских картинах этого добиваются ценой правдивости по отношению к природе. Египтянину не было неприятно видеть, как одна и та же фигура повторяется дюжину раз с абсолютным сходством, ибо орнамент всегда выдерживает повторение.

К этим соображениям следует добавить заметную особенность египетской живописи. Хотя искусство было ограничено изображением чисто внешних действий, даже эта цель вряд ли могла быть достигнута без дополнения письменным объяснением, которое здесь было приложено таким образом, чтобы гармонировать с фигурами по композиции и даже по цвету. Это соединение гораздо более интимное, чем изображение и текст в иллюстрированной хронике: иероглифическое письмо и живопись тесно связаны по своему характеру. От одного до другого был всего шаг, и их границы иногда едва различимы, особенно в лепнине гробов с мумиями и рисунках пером и кистью на папирусных рукописях, где небрежность исполнения усиливает сходство. Иероглифические надписи можно было бы даже рассматривать как крайнее следствие иерархически условных изображений.

Живопись Египта просуществовала без изменений более двух тысяч лет, со стабильностью, не имеющей аналогов в других цивилизациях мира. Возможно, в древнем царстве он использовался не так широко, как в более поздние времена: росписи можно датировать еще третьей династией (с 3338 по 3124 год до н.э., согласно Лепсиусу), но они были ограничены внутренним убранством. Стены пирамид не были украшены каким-либо цветом. После того, как практика искусства была сильно ограничена вторжением гиксосов (с тринадцатой по семнадцатую династию, с 2136 по 1591 год до н.э.), она возникла с новой силой с приходом современного царства, особенно во времена восемнадцатой и девятнадцатой династий, когда архитектура, процветавшая в Фивах, открыла широкое поле для росписей. С этого времени стены утратили свою голость, и богато

окрашенные орнаменты использовались даже снаружи, оживляя мертвый и тяжеловесный характер египетского здания и несколько восполняя недостаток его внешней застройки.

Искусство Египта достигло своего наивысшего развития — впрочем, не без некоторой утраты национального характера — во времена Александра и Птолемеев (332-30 гг. до н.э.), когда эллинское влияние прорвалось сквозь мрачную массивность необработанных стен и придало экстерьеру блеск цветных колонн.

Но каким бы восхитительным ни казался остров Филе из-за этих изменений, он все же знаменует собой начинающийся упадок египетского искусства, отрицающий серьезные и мистические особенности этой земли. Совершенство египетских технических процессов могло лишь отсрочить полное истощение и угасание их искусства до времен поздней Римской империи.

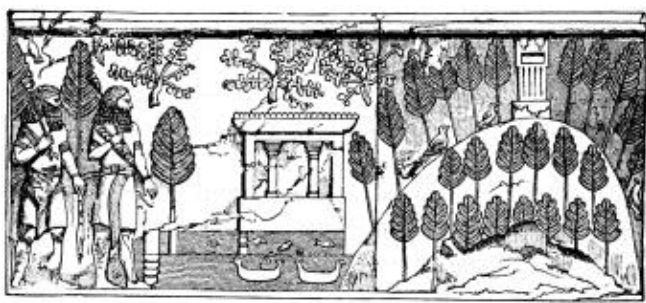


Рис. 35.—Ассирийские святыни. Рельеф из Корсабада.

ХАЛДЕЯ, ВАВИЛОНИЯ И АССИРИЯ.

Традиционная культура земли Евфрата и Тигра не моложе, чем культура Нила. Хотя третья династия (начинающаяся, согласно Берососу, с двадцать третьего века до нашей эры) является первой, монументальные останки которой у нас есть, нельзя отрицать, что задолго до этого времени страну населял важный народ, нация, сильно отличавшаяся от кочевых орд, которые тогда, как и сегодня, бродили по соседним пустыням. Несколько рас древности осознавали, что самые примитивные представители цивилизации жили на земле двух рек. Евреи считали, что это был их первоначальный дом. Патриарх Авраам эмигрировал из Халдейского Ура в Ханаан. Греческая легенда о Девкалионе указывает на историю Месопотамии таким же образом, как и еврейский миф о Всемирном потопе; древнейшие греческие знания в области астрономии, астрологии и исчисления времени, по-видимому, были почерпнуты из того же источника. История о разделении народов в Вавилоне и их распространении по лицу земли с этого момента, несомненно, основана на существовании древнейшего центра цивилизации на берегах Евфрата.

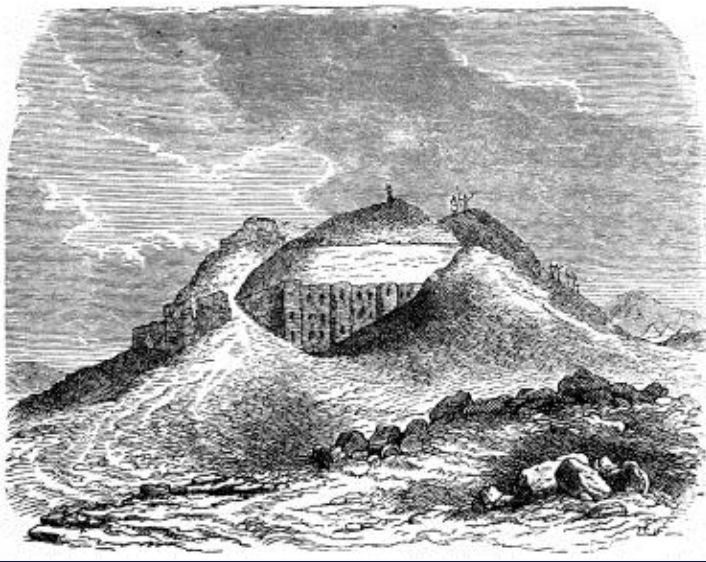


Рис. 36.—Храм Мугейра (Ур).

В этой земле не было материалов для возведения памятников, которые, подобно египетским, могли бы простоять невредимыми тысячи лет. Узкая долина Нила окружена утесами на границе пустыни, которые, казалось, непосредственно способствовали, благодаря совершенству добываемого там строительного камня, возведению огромных и нерушимых сооружений. Равнина Месопотамии, с другой стороны, простиралась далеко за пределы русла двух рек, теряясь в пустынях без какой-либо линии возвышенностей в качестве разграничительной линии. В отдаленных горах вообще не было каменоломен, сравнимых с египетскими. Почва была из хорошей глины для изготовления кирпичей, но не хватало топлива, чтобы обжигать и закалять их. Обитатели этой земли, как правило, были вынуждены довольствоваться сушкой глины на солнце, компенсируя большой толщиной каменной кладки недостаток прочности материала. Они дополнительно укрепили массивные стены облицовкой или опорами из обожженного кирпича, похожими на контрфорсы, или укрепили интерьер с помощью чередования слоев этого более твердого материала. Битум, который до сих пор течет в Хите, на Евфрате, к северу от Багдада, на южной границе более высокой аллювиальной террасы Ассирии, был превосходным веществом для скрепления кирпичей; в более важных работах его использовали попеременно с известковым раствором: в обычных зданиях или внутри самых толстых стен глина, замешанная с соломой, выполняла роль цемента.

Естественно, что сейчас от таких сооружений мало что осталось. Они могли выжить только через тысячи лет, прошедших с момента их постройки, когда огромная толщина обеспечила по крайней мере ядро стены, или когда руины других зданий раньше покрывали и защищали их. Остатки древней Халдеи, как правило, представляют собой не более чем бесформенные кучи мусора, многие из которых еще не вскрыты. Тейлор, Лофтус и их предшественники Эйнсворт, Чесни и Лейард обнаружили руины более тридцати городов в нижней половине Месопотамской равнины. Из них Мугейр (древний Ур), Варка (Эрех), Ниффер (Нипур) и Абу-Шарин представляют собой наиболее важные руины глубокой древности; в то время как руины Суры, Тель-Сифра, Кальвадхи и Аккеркуфа в основном относятся к позднему халдейскому периоду.

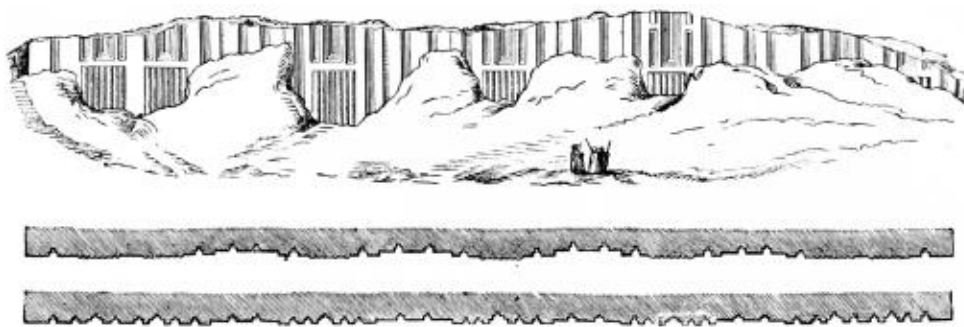


Рис. 37.—Руины Варки.

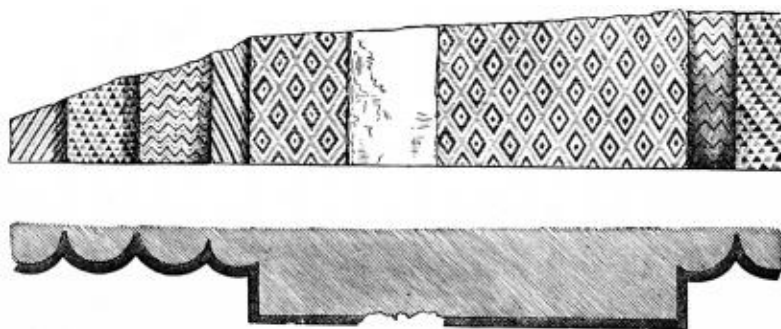


Рис. 38. Стена с рисунком. Варка.

Среди мусорных холмов Мугейра можно узнать остатки террасы, которая состояла из двух продолговатых ступеней, самая нижняя из которых имела размеры 60,35 на 40,54 м. в длину и ширину и около 12 м. в высоту, стоящей на платформе, приподнятой на 6 м. над окружающей местностью. Большая часть этого разрушена и погребена под собственным материалом. Ядро прочной конструкции выполнено из высушенных на солнце кирпичей; облицовка, разделенная контрфорсами, выполнена из обожженного кирпича, сцементированного битумом. Вся она пронизана многочисленными маленькими воздушными каналами. Вторая ступенька сохранилась лишь наполовину, а то, что она когда-то должна была поддерживать, полностью исчезло. Примечательная надпись, повторявшаяся по четырем углам верхней террасы, объясняла назначение сооружения и время его возведения. Согласно интерпретации сэром Х. Роулинсоном клинописной легенды, это место было посвящено божеству Сину (Хурки) в качестве храма и впервые было основано царем Урухом (около 2230 г. до н.э.). Название этого места дано как Ур, город, известный из библейской традиции. Надписи, однако, не были сделаны одновременно с фундаментом здания, поскольку после перечисления длинной череды царей они, наконец, называют Набонета, последнего царя Вавилона, восстановителем храма — факт, который дополнительно подтверждается самими кирпичами, те, что на нижней террасе, носят название Урух, а те, что на верхней, - Набонетос. Остатки храмов Варки и Абу-Шарина объединяются с этими руинами Мугейра, чтобы показать, что халдейский храм состоял из простой и массивной террасы в несколько ступеней, увенчанной, без сомнения, часовней, которая, как следует предполагать, богато украшена цветами и золотыми орнаментами из фрагментов агата, алебаstra и тонкого мрамора, позолоты и позолоченных гвоздей, найденных в Абу-Шарине, и из покрытых голубой эмалью глиняных плиток Мугейра. Стороны больших ступеней были либо просто укреплены, либо обработаны выступами, как в случае со стеной террасы дворца в Варке, показанной на *рис. 37*. Здесь была сложная система тростниковых выступов и ступенчатых вырезов — цилиндров и призм, которые нельзя назвать пилястрами, поскольку они были без капителей и, вероятно, также без лепнины основания. Другие руины Варки (*рис. 38*) имеют цветную облицовку стен, выполненную путем вбивания в глину конических колышков из

терракоты длиной около 0,1 м, так что красные, черные и беловатые поверхности основания образуют разные узоры. Эти руины также интересны, поскольку дают некоторое представление о частной архитектуре халдеев. Там были обнаружены комнаты, отделенные друг от друга стенами такой толщины, насколько широки были сами замкнутые пространства, — неуклюжая тяжесть, которая показывает, какой массивной кладки требовал бедный крошащийся материал. Существующие руины настолько убедительно указывают на устройство более поздних ассирийских дворцов, что не может быть никаких сомнений в том, что они в какой-то степени послужили образцом для этих последних; хотя дворцовая стена с облицовкой из алебаstra могла быть возведена и меньшей толщины. Ни в руинах Варки, ни в руинах Абу-Шарина не обнаружено никаких следов оконных проемов.

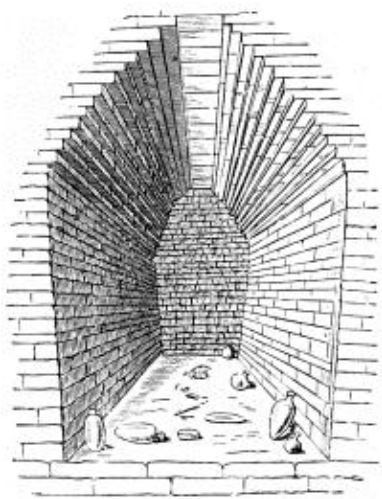


Рис. 39. Гробница Мугейра.

Принцип арки, хотя и не применялся широко, был хорошо понят и время от времени внедрялся в Ассирии. Из небольшой погребальной камеры, обнаруженной в Мугейре, мы можем заключить, что она не была известна в древнехалдейский период. Затем кровля была возведена путем постепенного выдвижения горизонтальных рядов кирпичей до тех пор, пока противоположные стороны почти не соприкоснулись друг с другом в верхней части образовавшегося таким образом фронтона. (Рис. 39.) Возможно, можно предположить, что этот способ перекрытия так называемой ложной аркой и сводом использовался только для очень узких пространств, в то время как большие помещения были более естественно перекрыты деревянными балками. Руины Варки, хотя и не дают очень четкого представления об укреплениях древней Халдеи, по крайней мере показывают, что городские стены не обязательно были квадратными, как это было сделано из свидетельств древних авторов, но, как и в этом случае, повторяли неправильные очертания города.

Политическая история Халдеи с древнейших времен была сильно нарушена внутренними разногласиями. Сначала город Нипур, знаменитый своим поклонением Белу, по-видимому, был самым важным местом, по крайней мере, в Южной Халдее. За ним последовал Ур или Хур, город, поклоняющийся Хурки или Сину, затем Низин или Каррак и, наконец, Ларса, нынешний Сенкерех. Верхний халдейский Вавилон, первоначально Ка-димирра, по-видимому, не был единственной столицей до эпохи царя Каммураби, около 1500 г. до н.э. Сто лет спустя Северная Месопотамия, Ассирия, начала набирать обороты, и в тринадцатом веке до н.э. Вавилон был завоеван (впервые?) Тиглати-Нином, сыном царя Ассирии Салманасара. Халдея вскоре восстановила свою независимость, но только для того, чтобы снова попасть во власть завоевателя Тиглатпаласара и оставаться в течение пяти столетий поработенной Ниневией. Попытки сбросить это иго ассирийской власти были тщетны; даже восстание под руководством смелого Меродаха-Баладана в 731 году до н.э. было непродолжительным и в конце концов привело к обезлюдению и

полному разрушению Сеннахерибом видных халдейских городов. Ассириец Эсар-хаддон восстановил Вавилон; но он не восстановил своего древнего значения до тех пор, пока сатрап Набополассар не отказался от своей верности и с помощью мидян не положил конец Ниневийскому царству; и до тех пор, пока его сын Навуходоносор после падения Иерусалима в 587 году до н.э. не превратил даже далекий Египет в вассалитет, таким образом, получив во владение все наследие ассирийской империи как на юге, так и на западе.

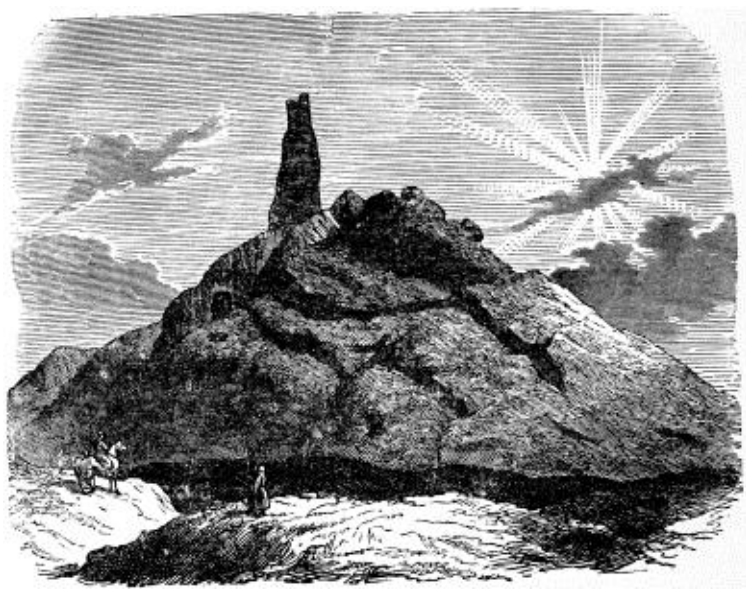


Рис. 40.—Борс-Нимруд. Храм-терраса Борсиппы.

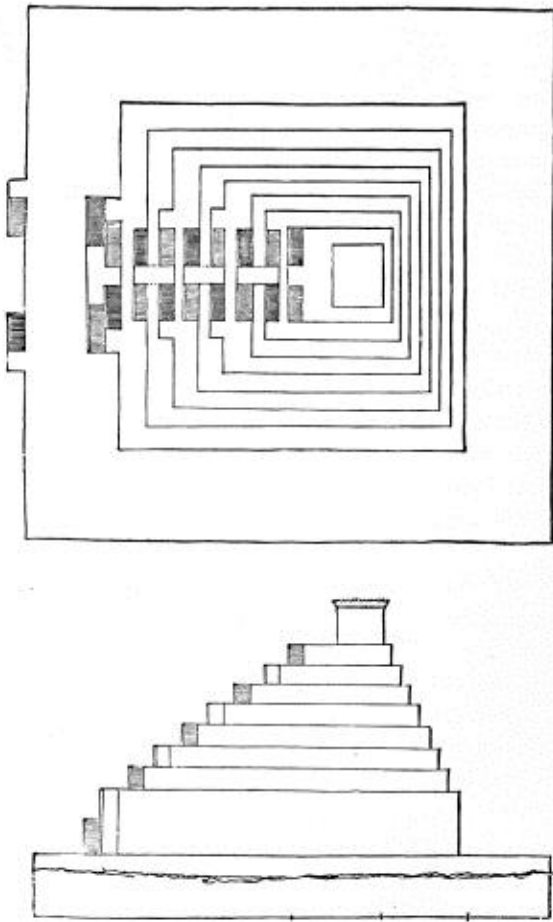


Рис. 41. План и высота храма в Борсиппе.
(По измерениям Опперта.)

Хотя покорение земли Ассирией не прошло бесследно для халдейской цивилизации, общий характер вавилонского искусства оставался во многом неизменным на протяжении всех этих политических изменений. Последний царь, Набонетос, смог достроить храм Ура, который Урух основал семнадцать веков назад, как будто в работе не было перерыва. Расположенные террасами руины показывают, что в архитектурном облике столь отдаленных эпох не было большой разницы. Другие городские руины демонстрируют такое смешение древних халдейских и вавилонских стен, что их дату можно определить только по надписям или штампам на кирпичах. Более ранние руины преобладают в Мугейре, Варке и Абу-Шарине; но более поздняя столица страны, Вавилон, город Навуходоносора, известен почти исключительно по внушительным сооружениям современного королевства. Греческая древность, вплоть до времен Александра, была знакома с этим городом чудес только по басням. Даже подробное описание Геродота в значительной степени мифическое, особенно его удивительный рассказ о городских стенах: 480 стадиев (96,557 м.) в длину, 200 локтей (100 м) в высоту и 50 локтей (25 м) в ширину. Руины также доказали, что рассказ о знаменитых ста воротах городских стен и квадратной сети прямых улиц, отходящих от них, был гиперболическим. Такие огромные массы каменной кладки, как утверждал Лейярд, несомненно, оставили бы кучи мусора; и, фактически, были обнаружены руины гораздо меньшей городской ограды. Неправильная ориентация плана дворца также несовместима с представлением о том, что город был разделен на квадраты с регулярностью шахматной доски. Традиционное мнение о том, что огромный террасный храм Бела был построен на берегу ручья напротив дворцовых построек, безусловно, неверно; ибо, хотя эти последние все еще представлены обширными кирпичными руинами, на другом берегу, предполагаемом месте, нет и следа массивных террас, которые не могли так полностью исчезнуть. Поток также не мог смыть

столь колоссальное сооружение; ибо немного к северу от Хиллы, в непосредственной близости от того места, где Геродот описывает храм Бела, были найдены остатки небольшого храма Милитта, который почти не устоял бы перед наводнением. И все же Геродот, несомненно, рассказал, помимо своих басен, многое из того, что было правдой о Вавилоне. Его рассказ о храме Бела кажется сомнительным лишь в том, что касается местоположения; остальная часть его описания полностью согласуется с руинами, которые были найдены примерно в одиннадцати километрах к западу и известны под названием Борс-Нимруд. (Рис. 40.) Таким образом, храм не мог принадлежать собственно городу Вавилону; и в надписях это место упоминается как Борсиппа, о которой греческие авторы говорят как об отдельном городе, который в лучшем случае можно рассматривать как отдаленный пригород разросшегося Вавилона. Огромный холм мусора, стоящий совершенно изолированно в пустыне, имеет нижнюю окружность 685 метров. Это измерение вполне согласуется с шестью стадиями, приведенными Геродотом в качестве меры первой ступени террасной пирамиды. Регулярно уменьшающиеся семь ступеней, “башни” Геродота, высотой 7,5 м., достигающие в общей сложности 75 м., поднимались из квадратного основания со стороной в два стадиона (180 м.) и высотой 22,5 м. Диагонали этих разных террас располагались не прямо друг над другом, ступени имели ширину 9 м спереди и всего 3,9 м сзади, в то время как стороны были одинаковыми — 6,3 м. Эта особенность руин согласуется с лестничными пролетами, описанными Геродотом, которые, несмотря на аналогию с дворцовым храмом Киср-Саргона, здесь, естественно, можно предположить, находились на фасаде, где террасы были достаточно широкими для этой цели. Рис. 41 представляет собой попытку восстановить основные линии конструкции с помощью размеров, приведенных Оппертом. На вершине этой террасной пирамиды стоял обязательно небольшой храм, в котором, согласно Геродоту, были просторное ложе и золотой стол, но не было статуи божества. Стороны террас направлены по сторонам света, как и в случае с древним халдейским храмом в Уре; и, как и в Уре, здесь по углам были замурованы цилиндры с надписями. В них говорится, что Навуходоносор великолепно завершил сооружение — “храм-пирамиду семи сфер, чудо Борсиппы”, начатое бывшим царем. Роулинсон и Опперт пришли к выводу по остаткам глазурованных кирпичей разных цветов, что каждая из семи террас была посвящена одной из семи планет древних и характеризовалась своим цветом: верхняя — золотая; вторая - серебряная; следующая - красная, синяя, желтая, белая; и нижняя, черная — в соответствии с оттенками, присвоенными солнцу, луне, Марсу, Меркурию, Юпитеру, Венере и Сатурну. Самая нижняя терраса отделана панелями, аналогичными тем, что были замечены в руинах Варки и дворцовом храме в Киср-Саргоне. Вероятно, что эти высокие террасы на плоских равнинах Месопотамии были возвышенностями, которые служили халдейским астрономам для их знаменитых обсерваторий, подобно тому как пилоны храмов на берегах Нила аналогичным образом использовались египетскими жрецами. Поскольку Страбон особенно много говорит об астрономической школе в Борсиппе, не может быть никаких сомнений в том, что она была каким-то образом связана с террасной пирамидой из семи сфер.

Руины Хиллы, Касра, Муджелибех и Джумджумы дают еще меньше информации о дворцовых постройках, чем холм Борс-Нимруд о форме халдейского храма. Эти массивы каменной кладки веками служили каменоломнями, и даже в Багдаде кирпичи с клеймом Навуходоносора свидетельствуют о том, что материал был перевезен из руин Вавилона. Хотя запасы ни в коем случае не исчерпаны, эти раскопки сделали многое неузнаваемым и настолько усилили разрушения, что Лейард счел невозможным найти ключ к плану дворцового сооружения в беспорядке его перевернутого и разграбленного мусора. Опперт предполагает, что холм Джумджума, или Амран-ибн-Али, как его называют из-за стоящей сейчас на нем мусульманской часовни, является остатками знаменитых Висячих садов, известных как сады Семирамиды, чуда древнего мира. Но каким бы правдоподобным ни было его предположение, вряд ли на основании существующих останков будет возможно доказать правильность описания Висячих садов, данного Диодором, которое само по себе более вероятно, чем сообщение Страбона. Диодор говорит о

Садах как о террасном сооружении, сторона квадратного плана имеет длину около 120 м, с отдельными ступенями, которые поднимались со стороны суши, в то время как на берегу реки отвесная стена образовывала заднюю часть самой высокой террасы, размером 15 м по вертикали, и закрывала сады от воды. Ступени были сооружены с помощью тринадцати толстых параллельных стен, каждая из которых была выше следующей под ней. Они оставили между собой двенадцать узких коридоров, потолки которых, как и над ассирийскими каналами, вероятно, были сводчатыми, а затем были покрыты камышом и битумом, тротуарами из обожженного кирпича и свинцовой обшивкой, чтобы выдержать лестницы, соединявшие различные террасы, резервуары для каскадов и фонтанов, а также насыпанную садовую землю с большими деревьями и т.д. Насосные установки в самом высоком из этих крытых коридоров снабжали сад необходимой водой из Евфрата.

Разрушенные террасы Муджелибеха (Бабила), которых арабы избегают как места наказания падших ангелов, настолько полностью разрушены, что невозможно определить, являются ли это останки храма или дворца. Вероятно, они имели какое-то отношение к великой пирамидальной гробнице Бела, сооружению, которое, как можно предположить, было во многом похоже на ступенчатую пирамиду Нимруда, которая будет описана ниже. Памятник Муджелибе был разрушен еще во времена Ксеркса II. С тех пор он служил карьером для соседних городов Селевкии и Ктесифона и был снесен до самой нижней террасы.

Огромные речные насыпи и дамбы, которые защищали Нижнюю Месопотамию от наводнений и засухи, хотя сейчас о них можно проследить лишь по незначительным остаткам, представляют величайшую важность и интерес. Пренебрежение к этим бесценным сооружениям, а также к связанным с ними шлюзам и ирригационным каналам превратило в пустынное и зараженное болото эту самую плодородную землю, известную Геродоту, — где когда-то земледельцу возвращался урожай в двести и трехсоткратном размере. Хотя на этой земле сохранились остатки некоторых древних мостов, невозможно решить, является ли рассказ Диодора о великом туннеле, построенном Семирамидой, правдой или вымыслом.

По-видимому, не было никаких причин для возведения в обширном Вавилоне таких высоких зданий, как трех- и четырехэтажные дома, описанные Геродотом, и никакой аналогии с такой особенностью не существует в больших современных городах Востока. В этой связи следует помнить, что крошащиеся кирпичи, которыми были ограничены жители Месопотамии, в таких высоких зданиях потребовали бы неуклюже массивных фундаментов и стен нижнего этажа.

Хотя руины Вавилона были тщательно исследованы лишь недавно, об их существовании было известно давно. Бенджамин из Туделы говорит о Бурс-Нимруде как о библейской Вавилонской башне, и эта местная традиция сохранилась до наших дней. Дворцовые руины великого города всегда были легко узнаваемы, и с незапамятных времен одна из них называлась Вавилон, а другая Каср (дворец).

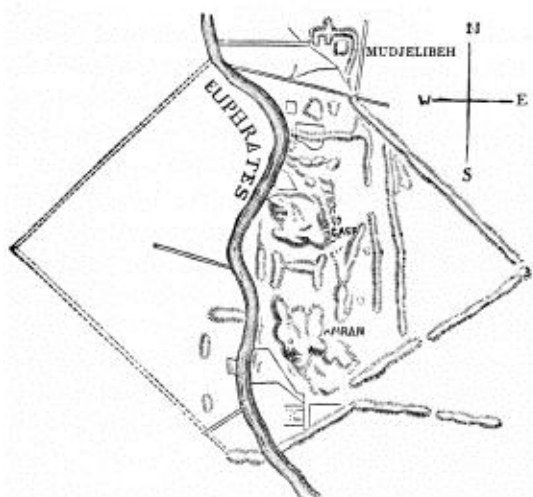


Рис. 42.—План Вавилона. (Согласно Ричу.)

Иначе обстоит дело со вторым великим центром Месопотамии — Ниневией, знаменитой столицей ассирийского царства, расположенного в верховьях великих рек. Еще в начале нынешнего столетия Карстен Нибур выразил убеждение, что остатки разрушенного города следует искать среди холмов мусора, которые лежат напротив нынешнего Мосула, за Тигром; но энергичные Богачи, посвятившие так много времени и труда бесплодным руинам Вавилона, не обратили на это место никакого внимания. Ниневия полностью исчезла и традиционно была известна только из Книги Пророка Ионы и из легенды о Сарданапале. Именно во время двух визитов в Мосул, в 1840 и 1842 годах, выдающийся английский путешественник и государственный деятель сэр А. Х. Лейард задумал план проведения исследований в окрестностях. В то время он высказал свои убеждения французскому консулу М. П. Э. Ботте, и в 1843 году этот джентльмен начал раскопки холма Коюнджич, который находился рядом с Мосулом. Местные жители, узнав о характере поисков, обратили его внимание на холм Корсабад, расположенный примерно в двадцати пяти километрах от Мосула; раскопки были перенесены туда и продолжались с весьма обнадеживающими результатами. В результате нескольких дней раскопок обнажился ряд стен, облицованных огромными плитами из алебаstra. Чудесные скульптуры, возвышавшиеся над ними, вызвали удвоенную активность, и вскоре целые помещения дворцового сооружения были освобождены от сброшенного мусора, который покрывал его почти три тысячи лет. Французское правительство выкупило всю деревню Корсабад: на месте М. В. был обеспечен достойный преемник М. Botta. Обнаруженные надписи доказали, что это руины дворца, основанного Саргоном около 710 г. до н.э. в городе Киср-Саргон или Дур-Саргина.

В 1845 году Лейард получил через сэра Стратфорда Каннинга, тогдашнего посла в Турции, необходимые средства для участия английского правительства в многообещающем предприятии. Сначала он обратил свое внимание на Нимруд, руинный холм примерно в дне пути к югу от Мосула, огромные размеры которого свидетельствовали о существовании важных руин. Там была обнаружена огромная террасная платформа, которая поддерживала ряд дворцов, некоторые из которых были раскопаны, а наиболее ценные скульптуры и другие представляющие интерес предметы были перевезены в Британский музей. В Нимруде были обнаружены самые древние и самые современные из известных ассирийских построек, а именно северо—западный дворец, храм и башня, построенные Ассур-нази-палом вскоре после 885 г. до н.э., а также храм Ассур-эбил-или, предположительно, последнего ассирийского царя, датируемый примерно 610 г. до н.э. Кроме них, были юго-восточный и центральный дворцы, построенные Салманасаром II. после 860 г. последний был восстановлен Тиглат-пиласаром II., с 745 по 727 год, когда Саргон перестраивал северо-западный дворец после 722 года; и, наконец, был юго-западный дворец Эсар-хаддон с 681 по 668 год до н.э. Сам город (Калах) соответствовал по величию и размаху дворцовой

террасе. Он был основан Салманасаром и долгое время соперничал с Ниневией, особенно после ее реконструкции Ассур-нази-палом.

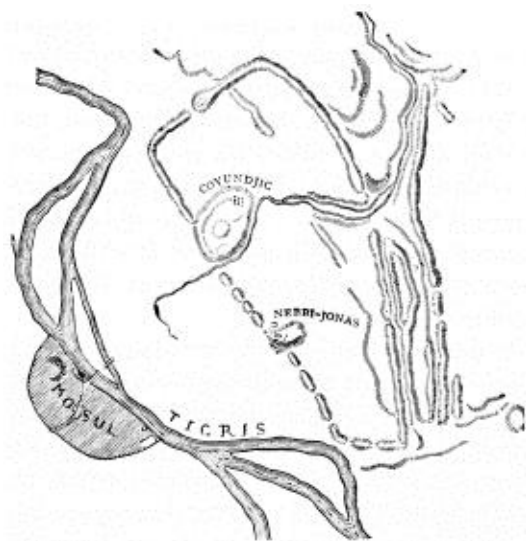


Рис. 43. План Ниневии.

Теперь нет никаких сомнений в том, что главная столица страны находится под холмами Коюнджич и Небби-Джонас, последний назван так из-за мусульманской часовни пророка Ионы, которая традиционно отмечает место расположения Ниневии. Оба этих кургана руин были обследованы Лейярдом. В юго-западном дворце Коюнджича, построенном Ассур-бани-палом с 668 по 626 год до н.э., было обнаружено самое обширное из этих жилищ восточных деспотов. Самым изысканным из ассирийских дворцов был северный на этом месте, построенный Ассур-бани-палом около 640 г. до н.э., монархом, который посвятил определенные покои юго-западного дворца, первоначально возведенного его дедом, для приема глиняных табличек с надписями — неисчерпаемого богатства для изучения ассирийской истории, из которых, по-видимому, не сохранилась и третья часть. В Небби-Ионасе были обнаружены следы дворцов Вульнирари III, с 812 по 783 год; Сеннахериба, с 705 по 681 год; и Эсар-хаддона, с 681 по 668 год до н.э. Линия городских стен, все еще различимая среди холмов мусора, показана на плане на рис. 43. Эти укрепления вряд ли могли окружать весь город, и вполне вероятно, что таким образом был защищен только внутренний город с дворцами и общественными зданиями, а жилые дома были разрушены. многочисленные жители образовали пригороды, которые простирались далеко вокруг закрытого центра, постепенно теряясь в садах и финиковых рощах, как это бывает в современных столицах Востока. Сравнительно небольшие стены Вавилона, расходящиеся с сообщением Геродота, приводят к тому же выводу в отношении этого города.

Руины Калах-Шергата, расположенного примерно в 100 километрах вниз по течению от Ниневии, отождествляются с Ассуром, старейшей столицей страны, которая сохраняла свое превосходство до тех пор, пока Ниневия в четырнадцатом веке до нашей эры не стала великим центром власти. Считается, что Резон можно узнать по руинам Селамии, лежащим между Нимрудом и Ниневией, и Эрбилем в Арболе. Эти места не были изучены в достаточной степени, чтобы иметь непосредственное значение для истории искусства.

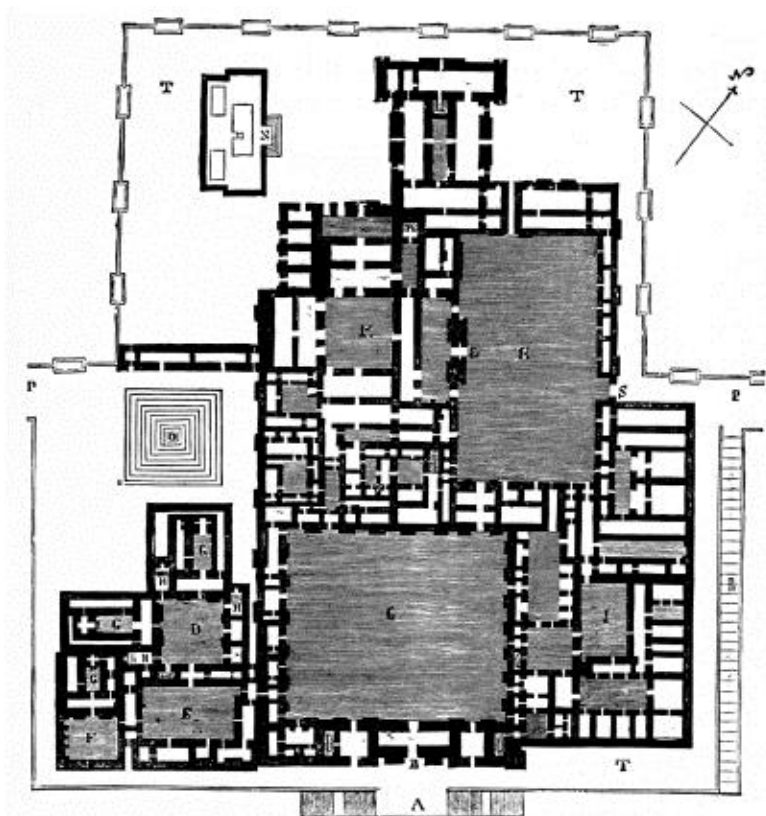


Рис. 44. Дворец Киср—Саргона, Корсабад.

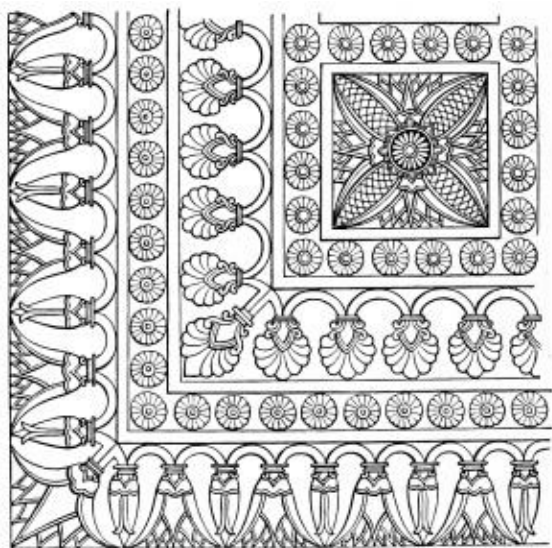


Рис. 45. Орнаментированная мостовая из Северного дворца Кююнджича.

Из уже упомянутых руин становится ясно, что жилища царей занимали самое видное место среди творений ассирийской архитектуры. Деспотический элемент имел в Месопотамии такое же превосходство, как иерархия в Египте: в первой стране дворец был в такой же степени на переднем плане, как и храм во второй. В древней Халдее эти два элемента и, следовательно, два класса памятников были представлены более равномерно. Тем не менее, с большинства точек зрения, связь халдейской и ассирийской архитектуры очень близка, и различия возникли главным образом из-за превосходного материала, имевшегося в распоряжении строителей в Верхней Месопотамии. Террасы Ассирии, как и террасы Халдеи, были прочно сложены из высушенных на

солнце кирпичей и утрамбованной земли, но соседние горы поставляли камень для полной облицовки этих массивов добытыми в карьерах блоками. Тщательно обтесанные плиты лежали на террасной платформе дворца Саргона и на фундаменте пирамиды Нимруда, в то время как при возведении городских стен Киср-Саргона использовались грубые циклопические каменные работы. Облицовка ярко глазурованными плитками и лепниной, универсальная в Халдее, при ассирийской кладке из тех же кирпичных материалов ограничивается верхней частью стены, нижняя половина обшита и защищена скульптурными плитами из алебаstra. Это изменение значительно улучшило внешний вид здания в целом, а облицовка рельефами вместо раскрашенных фигур придала стенам более внушительный и долговечный вид. Дворцовая архитектура Ассирии лучше всего иллюстрируется планом царского жилища Киср-Саргона (рис. 44), изолированное расположение и четкое расположение которого приспособлены для того, чтобы показать общий характер этих сооружений. Терраса платформы состояла из двух частей, более широкая (Р) находилась в пределах городских укреплений, в то время как остальная (Т) выступала за их пределы. Двойной лестничный пролет (А) вел к главному portalу (Б), украшенному гигантскими крылатыми быками с человеческими головами, которые здесь стояли не только по бокам самого прохода, как у всех основных входов, но и по бокам на передних стенах, внутри и снаружи. Эти фигуры являются одними из наиболее характерных произведений ассирийского искусства; они будут рассмотрены более подробно в следующем обзоре скульптуры страны. Тройные ворота открывались в первый и самый большой закрытый двор (С). Слева от него один узкий проход вел в покои гарема, которые располагались вокруг шести дворов поменьше (от D до H). Справа от первого ограждения находились хозяйственные помещения (J) с восемью дворами и многочисленными залами, складами, кухнями, подвалами, конюшнями и т.д. Сторона, противоположная главному входу, была образована личными апартаментами монарха (M) и большим залом дворца — группой покоев, выходящих не главным фасадом в первый двор (С), с которым он был соединен только второстепенными входами, — а со вторым ограждением почти такой же протяженности (K), которое можно рассматривать как главное открытое пространство королевского жилища. Наклонный подъем (R) вел к правому крылу внутренней террасы, по которому король, подъезжающий на колеснице или переносимый слугами в носилках, мог войти в свой сераль, минуя первый двор (С) или вход в служебные помещения (J). Пересекающаяся линия городской стены (P) не позволяла расположить портал во второй двор (BI) по центральной оси этого ограждения; но строгая симметрия плана не была принята даже тогда, когда таких препятствий не было. Во внутренние покои короля входили через великолепные тройные ворота (L) со двора сераля; они были, в определенной степени, правильно спланированы, будучи сгруппированы вокруг меньшего двора (M) таким образом, что продолговатые залы, такие длинные, что они были квадратными, располагались с трех его сторон. Зал с южной стороны ведет в ряд замысловатых помещений, вероятно, используемых в качестве бань, спальных покоев и комнат для непосредственной телохранительницы короля и для временных членов семей гарема. С северной стороны к зданию было пристроено крыло, выступающее почти до внешней границы террасы и разделяющее ее на северный и западный дворики. Пристройка была самой богато украшенной частью всего дворца; вероятно, именно здесь располагались приемные залы. Стены других частей сераля были облицованы в нижней части скульптурными плитами из алебаstra; но нигде эта обработка не применялась так свободно и не была так богато украшена, как в этом северо-западном крыле. В первом зале, который имеет 35 м в длину и 10 м в ширину, стены украшены непрерывными сценами, представляющими, как в процессии, почтение и наказание военнопленных. В других залах и во дворах меньшего размера эти рельефы, разделенные полосой клинописных надписей, имеют меньшие размеры и менее претенциозное исполнение, хотя и представляют заметный интерес, поскольку вместе с их обильными надписями образуют хронику исторических событий.

Просторная терраса на западе имеет в центре продолговатый зал (N), обычно считающийся храмом или часовней дворца, но который с большей вероятностью можно рассматривать как

парадный зал. Скудные остатки этого сооружения делают невозможным точное определение его назначения. Они состоят в основном из фундаментов из цельной кладки из необожженного кирпича, облицованных плитами из черного базальта. Карниз этого основания выполнен из серого известняка, по форме очень напоминающего характерную шотландию египетской архитектуры. (Рис. 46.)

Небольшая пирамида с террасами (О) на юго-западе является более примечательным сооружением. Четыре его ступени, облицованные белой, черной, оранжевой и синей эмалированной плиткой, сохранились до наших дней. Они ведут, по аналогии с пирамидой Борсиппы, к предположению о трех дальнейших ступенях, выложенных красной, серебряной и золотой плиткой, присвоенной остальным планетам. Вертикальная облицовка боков чем-то похожа на облицовку руин в Варке; здесь она не ограничивается стенами нижней террасы, как на руинах Мугейра и Борсиппы. Квадратная платформа на вершине террас, сторона которой могла составлять немногим более 10 м., располагала либо алтарем, либо небольшой целлой, длиной не более 6 м. Подъем на вершину пирамиды обеспечивался по наклонной плоскости, которая вилась от ступени к ступени по прямоугольной спирали. Назначение пирамиды как дворцовой часовни кажется достаточно определенным, учитывая ее сходство с другими террасными храмами Ассирии.

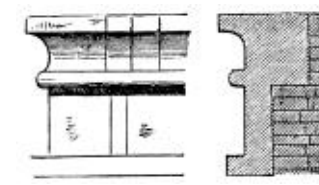


Рис. 46.—Карниз
фундамента храма в Корсабаде.

Обнаруженные до сих пор дворцы демонстрируют величайшую свободу в детальном обустройстве. Различия между планами можно проиллюстрировать сравнением планов северо-западного дворца Нимруда (рис. 47), дворца Асархаддона (рис. 49) и дворца Сеннахериба в Коюнджике. Строительные методы, принятые для их возведения, более схожи. Все стены построены из обожженного или необожженного кирпича и штампованной глины; стены больших помещений облицованы в нижней половине плитами из алебаstra или ярко эмалированными изразцами, а сверху украшены росписью по штукатурке. Все основные залы настолько узки пропорционально своей длине, что напоминают коридоры — особенность, возникающая из-за технических трудностей с потолком.

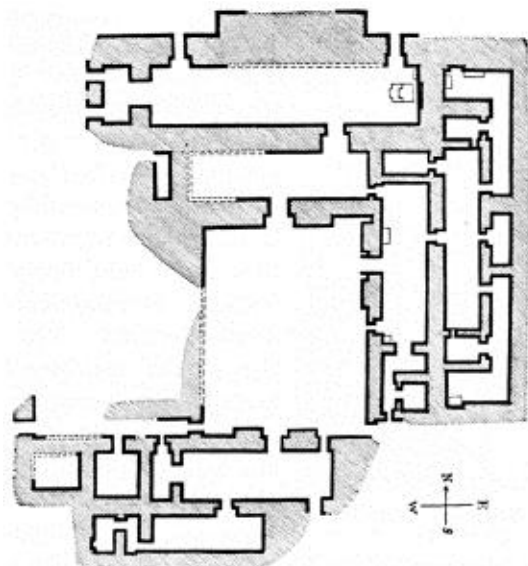


Рис. 47. План Северо—западного дворца Нимруда.

Способ освещения и кровли, принятый в ассирийских дворцах, непосредственно не прослеживается по сохранившимся остаткам; ни на одной из стен, самая высокая из которых достигает 9 м над землей, не видно следов каких-либо оконных проемов. Некоторые авторитетные источники предполагают, что весь внутренний свет проникал через двери. То, что в некоторых случаях это было едва ли возможно, видно из плана дворца Саргона в Корсабаде (рис. 44), где в главные покои входили прямо с открытых дворов или, в исключительных случаях, им предшествовали узкие прихожие, которые не могли сильно мешать освещению. Но из плана северо-западного дворца Нимруда ясно (рис. 47), что двенадцать комнат, расположенных в таких неблагоприятных положениях, какие показаны на его восточной стороне, не могли получать ни малейшего света через два узких прохода, ведущих из закрытого двора. Бесполезно отрицать необходимость света и воздуха для жилищ человека; и теории, предполагающие, что эти огромные пространства оставлены в темноте или непроветриваемы и освещены искусственно, безусловно, несостоятельны. Другие ученые придерживаются мнения, что свет и воздух поступали через горизонтальные отверстия в потолке и крыше; но это несовершенное и непрактичное устройство особенно плохо приспособлено для жилых помещений и представляется крайне невероятным из-за того факта, что на тротуарах не существовало ни малейшего устройства для отвода воды, которая должна была бы попадать на них, если бы крыша была неэффективным укрытием. Полы редко были выложены каменными плитами, как на резных фрагментах, показанных на рис. 45, а в других местах высушенные на солнце кирпичи быстро превратились бы в грязь из-за яростных ливней Месопотамии.

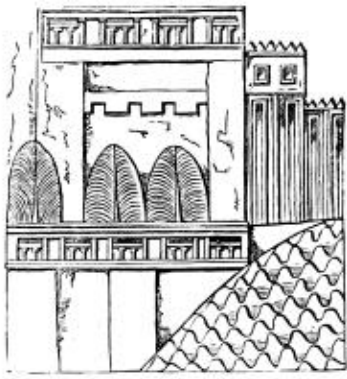


Рис. 48.—Рельеф из Коюнджича.

Нынешнее состояние руин, стены которых нигде не поднимаются на полную высоту камер, не исключает, однако, возможности существования световых отверстий непосредственно под потолком. Форму таких отверстий с уверенностью определить невозможно; высоких окон не могло быть, и в верхней части стены должны были быть низкие проемы, разделенные простенками, между которыми стояли небольшие колонны, как видно из рельефа Коюнджича, приведенного на *рис. 48*, чтобы служить аргументом в пользу такого способа освещения. Таким образом, свет и воздух могли поступать свободно, без неудобств для обитателей помещения. Высокое расположение отверстий, непосредственно под несколько выступающей крышей, предотвращало попадание дождя и закрывало внутреннее убранство от посторонних глаз, точно так же, как тот же способ освещения сегодня защищает гаремы Востока. Небольшие шахты, которые были установлены в качестве опор между этими окнами, по-видимому, были единственными представителями колоннообразной архитектуры в ассирийском дворце. Если бы колонны использовались в их обычном назначении как подпорки крыши — как элементы, несущие важный антаблемент, — некоторые их следы, несомненно, сохранились бы; их материал вряд ли мог быть более скоропортящимся, чем высушенный на солнце кирпич стен. Вся схема плана показывает, что на их помощь никто не рассчитывал. Камеры были непропорционально узкими, очевидно, для того, чтобы их можно было перекрыть без использования промежуточных опор. Красота и приспособленность коридорных пространств были настолько принесены в жертву этой узости, что их универсальный вид можно рассматривать только как конструктивную необходимость. Это хорошо проиллюстрировано на примере тесного главного зала дворца Эсархаддон в Нимруде (*рис. 49*), где большей ширины, чем допускал пролет потолочных балок, можно было добиться только путем возведения разделительной стены, обеспечивающей дополнительную опору для балок. Столь беспомощное временное решение, разрушающее единство и величие зала, могло быть принято только при полном незнании открывающего и поддерживающего элемента колонны, который, по-видимому, никогда не признавался в Ассирии.

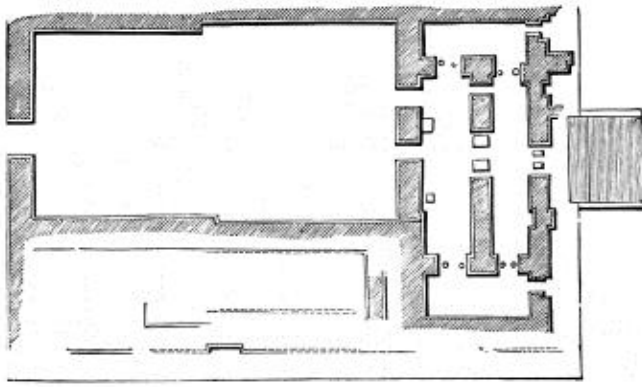


Рис. 49. План дворца Эсар—хаддона в Нимруде.

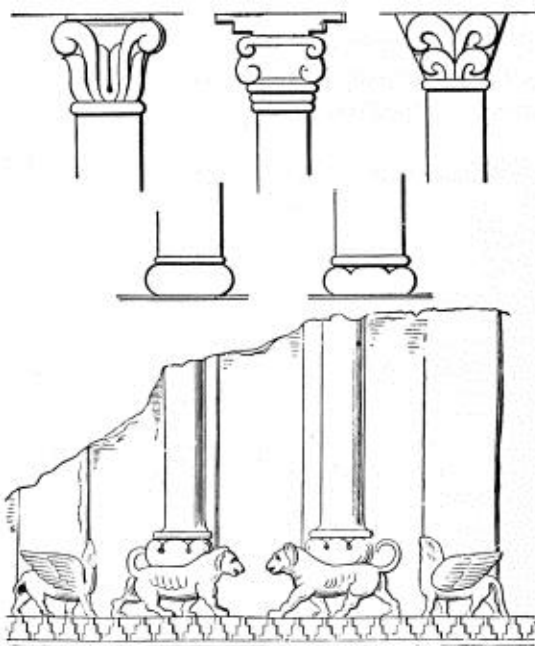


Рис. 50. Различные формы капителей и оснований с ассирийских рельефов.

Форму небольших колонн, которые стояли в отверстиях, пропускавших свет в верхние стены, можно приблизительно определить по изображениям на рельефах. Стержни были цилиндрическими и, вероятно, без желобков; на обоих концах у них были закругления или, по крайней мере, выступающие скругления. Основание состояло исключительно из высокого зубца, иногда с зазубринами наверху или размещенного на спине шагающего льва. (Рис. 50.) Наиболее распространенной формой капителей было своеобразное соединение двух спиральных завитков, похожих на удвоенную ионическую капитель, с эхинообразным кругляшком внизу и ступенчатыми счетами наверху. Вряд ли можно сомневаться в том, что это был прототип ионической капители, хотя по рельефам невозможно определить, соответствовал ли боковой виток завитке фасада, или спираль повторялась со всех четырех сторон, как это бывает с капителями персидских колонн. Небольшой масштаб изображений на рельефах и их небрежное исполнение не позволяют точно понять ни одну часть заглавных букв. Таблица (рис. 51) на рельефе Коюнджича лучше определяет форму спиралей; вместо розеток на ней отчетливо видны спирали, ошибочно показанные на рисунке Лейярда.^[1] Есть основания предполагать, что двойная спираль не была примитивной и нормальной формой ассирийской заглавной буквы, а была скорее сокращением листовидной чашечки, столь часто встречающейся в Финикии, Палестине и на Кипре, и что свернутые концы листьев, показанные двумя примерами на рис. 50, первоначально предполагали

завитки заглавной буквы и различные спиральные формы, встречающиеся на резной ассирийской мебели, как на *рис. 81*. Более подробно этот вопрос будет рассмотрен в разделе, посвященном сирийской архитектуре.

Ассирийские колонны использовались только в этом подчиненном положении, а размеры и форма больших закрытых помещений зависели от ограниченного пролета деревянных потолочных балок. Ассирийские дворцы в этом отношении были неспособны соответствовать требованиям монументальной архитектуры. Можно только догадываться, как в деталях были сконструированы крыша и потолок. Балки, естественно, были расположены таким образом, чтобы требовалась как можно меньшая длина для перекрытия свободной ширины; таким образом, удалось избежать провала посередине, к которому так сильно наклонены эластичные стволы пальм, и скопления воды в образовавшемся при этом углублении, насколько это было возможно. Конструктивные детали платформы крыши достоверно неизвестны; вероятно, на балки был нанесен слой глины и земли, которые плотно скатывались после каждого дождя. Внешнее изображение крыши и потолка, антаблемента стены, возможно, состояло из окрашенной деревянной обшивки с орнаментом в виде символа, изображенного на тротуаре. (*Рис. 45*.) Он был разделен, подобно египетскому антабменту, на две части; ни в том, ни в другом случае не было заметного различия между крышей и потолком. Имитация фасадов зданий на рельефах позволяет предположить, что над главным карнизом возвышались ступенчатые зубчатые стены.



Рис. 51.—Таблица на ассирийском рельефе.

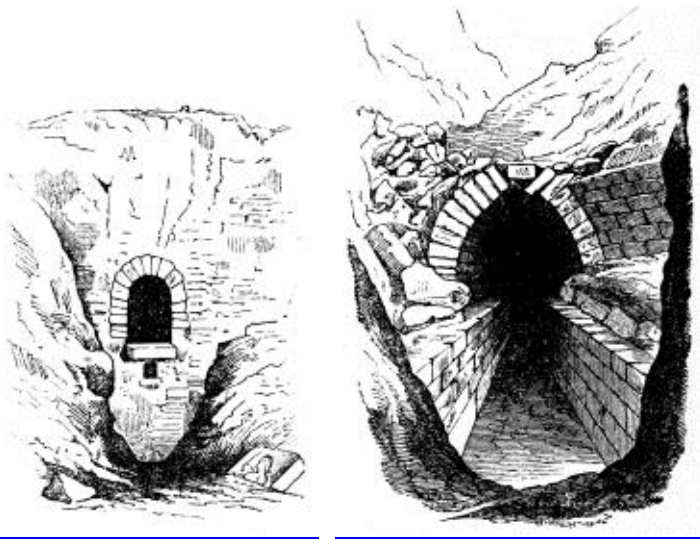


Рис. 52. Устье канала под

Северо—Западным дворцом, Нимруд. Рис. 53. Канал под Юго—Восточным дворцом, Нимруд.

Фундаментальные принципы сводчатого строительства, как и столбчатой архитектуры, были известны в Ассирии, но ни колонна, ни арка не получили должного признания и не превратились в важную деталь, способную оказывать влияние на протяженность или форму замкнутых пространств. Террасы дворца были пронизаны узкими сводчатыми каналами, которые до сих пор можно проследить среди руин. Так было с самым древним сооружением Ассирии, северо-западным дворцом Нимруд. (Рис. 52.) Хотя невозможно доказать, что ассирийцы были первыми изобретателями арки из клиновидных камней, безусловно, не известно более ранних примеров этого способа строительства, чем в этой стране. Круглые арочные бочкообразные своды использовались не только для таких каналов; ожива появляется на той же террасе Нимруда, в несколько более позднем юго-восточном дворце. (Рис. 53.) Хотя ключевой камень последнего не достроен, свод все же построен по принципу готической стрельчатой арки. Не исключено, что эта форма, возможно, перешла в непрерывной традиции из Месопотамии к арабам, будучи принесена ими в Европу, где, изменив круглую романскую арку, она оказала решающее влияние на развитие средневековых методов строительства. Кирпичи этих сводчатых ассирийских каналов тщательно отформованы в более или менее выраженную клиновидную форму, определяемую размером арки, — большая утонченность, чем практикуется современными каменщиками, которые используют только прямоугольные кирпичи, придавая изгиб за счет клиновидной формы соединения раствора. Тем не менее, по мере появления сводчатых конструкций в этих каналах, их применение, по-видимому, было почти ограничено ими; ассирийские строители не решались применять сводчатые потолки в помещениях гораздо большего пролета, чем ворота и оконные проемы. На рельефах изображены арочные порталы, чередующиеся с горизонтально закрытыми проемами; а в крепостных стенах Киср-Саргона, города, примыкающего к дворцовым руинам Корсабада, были обнаружены следы бочкообразного входа, где арка высотой 4,5 метра опиралась на спины крылатых чудовищ, называемых стражами всех важных ворот. Сводчатый коридор, значительно меньший по размаху, можно заметить в храмовой пирамиде Нимруда. Среди многочисленных сохранившихся дворцовых покоев лишь в нескольких узких камерах видны следы сводов; мнение некоторых недавних исследователей о том, что обычные горизонтальные потолки небольших помещений были увенчаны куполами из утрамбованной земли, не представляется правдоподобным.

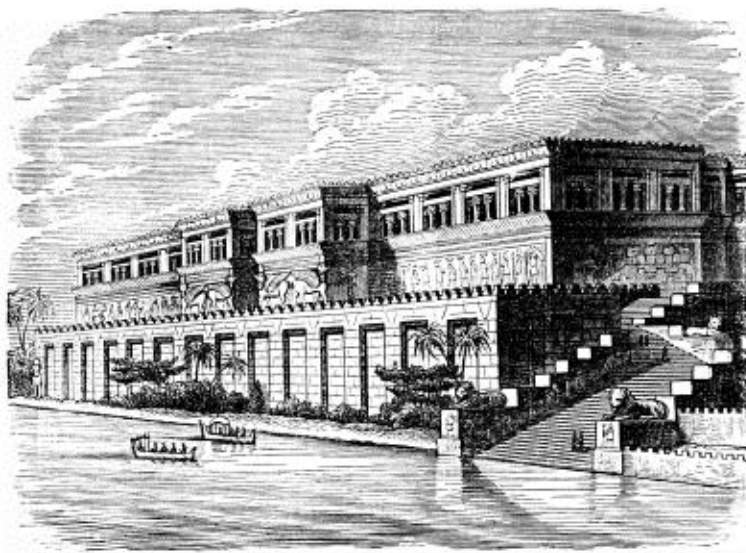


Рис. 54.Реставрация ассирийского дворца.

Из основных выводов, полученных в результате этого рассмотрения, очевидно, что реставрация, приведенная на *рис. 54*, вариант реконструкции Лейарда и Фергюссона, не может сильно искажать некогда существовавшие структуры. Ассирийский дворец был, в целом, более удовлетворительным зданием, чем египетский храм. Очертания и масса его композиции были величественными; он был богато украшен, возможно, даже перегружен скульптурными и цветными украшениями. Массивные стены нижней половины без прорезей представляли собой нечто вроде открытой лоджии, состоящей из легких колонн между мощными опорами, которые были полностью способны поддерживать потолок. Все здание было возведено на террасе, поэтому верхние этажи не были необходимы для обеспечения внушительной высоты. На существование только одного нижнего этажа указывают руины; никаких больших лестниц или других средств подъема на верхний этаж предусмотрено не было. Кажущееся дублирование историй домов на рельефах объясняется недостатком перспективы, общим для примитивных изображений всех народов: предметы показаны как бы сверху, а не друг за другом. Цокольные помещения, которых насчитано шестьдесят восемь во дворце Сеннахериба в Коюнджике и более двухсот во Дворце Саргона, несомненно, были обширными по количеству.

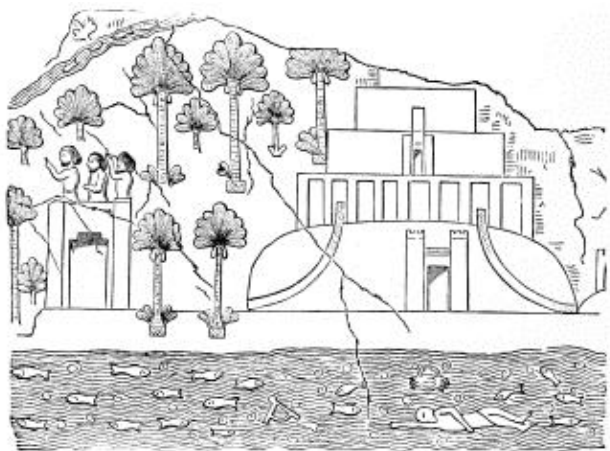


Рис. 55. Пирамида с террасами. Облегчение от Коюнджича.

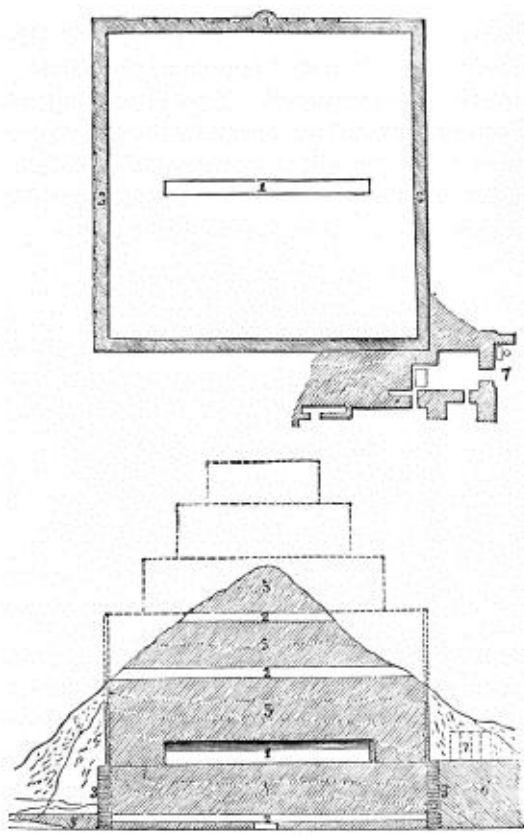


Рис. 56. План и разрез террасной пирамиды Нимруда.

1. Сводчатый коридор. 2. Современные шахты. 3. Облицовочная стена из тесаного камня.
5. Массивная кирпичная кладка. 6. Большая дворцовая терраса. 7. Храм.

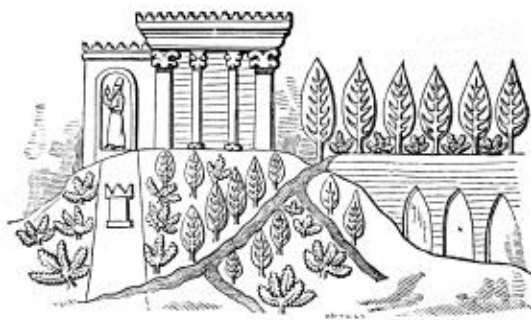


Рис. 57.—Рельеф из Северного дворца Коюнджича.

Хотя царские жилища Ассирии в основном привлекают внимание при рассмотрении архитектуры страны, в землях Верхнего течения Тигра также сохранилось много остатков священных сооружений. Но мы знакомы только с теми культовыми сооружениями, которые находились в непосредственной связи с дворцами, до настоящего времени не было обнаружено никаких следов сооружений для всеобщего и всенародного богослужения. Даже если бы мы ничего не знали о руинах, было бы естественно предположить, что храмы Ассирии похожи на храмы Месопотамии, то есть представляют собой пирамидальные террасы с высокими нижними этажами. (Сравните *рис. 41*.) Рельеф Коюнджича, верхняя часть которого, к сожалению, разрушена, подтверждает эту точку зрения, показывая террасную структуру из трех или четырех ступеней, расположенную на естественном возвышении. Нижняя терраса украшена, подобно халдейским произведениям подобного рода, пилястрами с низким рельефом; перед ней возвышаются пилонные башни. (*Рис. 55*.) Этот специфически месопотамский тип можно узнать по

наиболее выдающимся руинам ассирийской сакральной архитектуры, а именно по пирамиде с террасами, которая занимала один угол большой дворцовой площадки Нимруда. Это также можно наблюдать по более фрагментарным останкам в Килех-Шергате, которые время похоронило под бесформенными холмами мусора, не уничтожив полностью их первоначальное расположение. Руины на этом месте не были тщательно исследованы; руины в Нимруде показали, что, по крайней мере, нижняя часть пирамиды была прочно сложена из кирпичей, облицованных стенами из добытых в карьере камней. (Рис. 56.) На высоте главной дворцовой террасы находилась шахта, назначение которой неясно, так как в нее не было входа и она была пуста; она интересна в архитектурном отношении благодаря превосходно выполненному бочкообразному своду кирпичной кладки, который образовывал ее потолок. Руины, по большей части разрушенные, предлагали за пределами этого коридора лишь несколько особенностей. Каменная облицовка была почти полностью снесена, и исчезли все следы храма целла, который должен был венчать эти террасы, как это было с халдейскими. О лучше сохранившемся, но гораздо меньших размеров террасном храме дворца в Киср-Саргоне уже упоминалось. Два интересных рельефа показывают общую форму таких келий, хотя в этих случаях представленные сооружения не возведены на искусственных возвышенностях. (Рис. 35 и 57.) Это небольшие храмы в антисе, прямоугольные здания, три стороны которых образованы стенами; в то время как на открытой четвертой две колонны поддерживают антаблемент и крышу. В одном случае концы стен с каждой стороны колонн не украшены; в другом пилястры, хотя и без основания, увенчаны элементом, подобным капителям колонн. Простой антаблемент выступает в виде наклонной линии; он завершается ступенчатыми зубчатыми стенами, в которых месопотамский тип террасной пирамиды повторяется в очертаниях и используется просто как декоративная деталь. Такие храмовые кельи возводились не только на обширных террасах, но и на равнине; возможно, также, как и аналогичные сооружения Финикии, посреди священных озер. Рельефы, изображенные на вырезах, показывают, что часовни стояли у подножия естественных возвышенностей, а также на них самих. Другая форма святилища, с остроконечной крышей и ланцетовидными акротериями, представлена на рельефе Корсабада. (Рис. 71.) Здание отдаленно напоминает эллинский периптерос. Его конструктивные особенности не могут быть хорошо поняты по рельефу, поскольку эти соображения, вероятно, были непонятны самому скульптору. Вполне возможно, что архитектурная форма была чуждой для этой страны, — возможно, имитация храма на юге Малой Азии. Другая разновидность этих дворцовых часовен находится на террасе Нимруда, формы которых лишь незначительно отличаются от форм жилых покоев; священные кельи отличаются только исключительно мифологическим характером рельефов, а также алтарями и приношениями, размещенными у входа. (Рис. 58.) Возможно, однако, что эти помещения использовались скорее как жилища жрецов, чем как святилища, тем более что два известных примера расположены недалеко от основания великого храма Нимруд и в этом отношении превосходно приспособлены для использования священнослужителями королевского двора.



Рис. 58.—Вход в один из так называемых Храмов, Нимруд.

Формы ассирийских алтарей проиллюстрированы рельефами. (Рис. 35 и 57.) Прямоугольный вал, местами с бороздками, опирается на цоколь и имеет выступающую плиту, окаймленную ступенчатыми зубцами. Треножник был найден перед входом в так называемый Храм Нимруда (рис. 58); а на рельефах изображены огненные жертвенники, поддерживающие на единственной опоре чашу для всесожжений. Эти алтари и бронзовые столы для подношений рассматривались не как архитектурные детали, а скорее как стулья и троны, по-разному изображенные на рельефах.



Рис. 59.—Обелиск из Нимруда.

Ассирийские обелиски имели большее значение; хотя их нельзя сравнить с гигантскими чудесами египетского механического мастерства, они все же представляют типичные формы ассирийского искусства так же характерно, как египетские шахты - архитектуру этой страны. Небольшой образец, вырезанный из черного базальта, высотой 2,1 м и шириной 0,6 м у основания, был обнаружен в Нимруде и передан в Британский музей. (Рис. 59.) Слегка уменьшенный пирс увенчан пирамидой с террасами, придающей, таким образом, основную монументальную форму Месопотамии в небольшом масштабе так же отчетливо, как окончание египетских обелисков делает более строго геометрическую пирамиду на берегу Нила. Ступени и часть шахты покрыты клинописными надписями и рельефами, изображающими акт почтения — подношение королю различных подарков, животных и т.д.

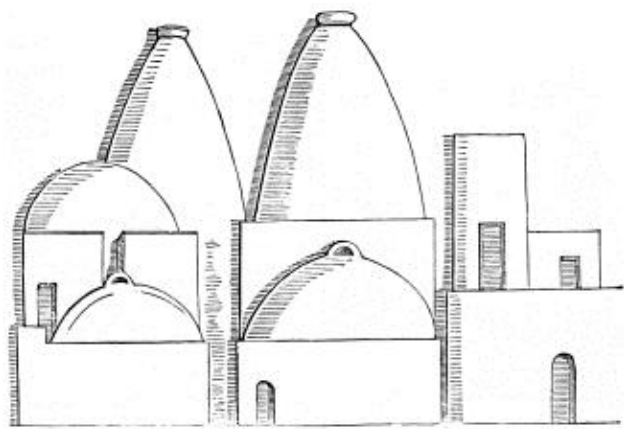


Рис. 60. Жилища ассирийцев. Облегчение от Коюнджича.

Какими бы богатыми ни были результаты научных исследований ассирийских дворцов, им не хватает всего, что касается городов, которые могли бы быть лишь жалкими и незначительными по сравнению с царскими жилищами. Сохранились лишь скудные следы крепостных стен вокруг Коюнджича, Корсабада и Нимруда. Судя по рельефам, они были снабжены выступающими галереями для обороны, квадратными или круглыми отверстиями для петель и зубчатыми стенами прямоугольного или наклонного очертания. Как упоминалось ранее, в Киср-Саргоне (Корсабад) сохранились остатки городских ворот с круглой аркой, по бокам которых изображены крылатые львы. (Искусное восстановление этого дано Виоле-ле-Дюком в его *Entretiens*.) Небольшие холмы мусора в черте города не привлекли внимания землекопов, которые нашли такую неисчерпаемую награду за свой труд на дворцовых террасах. Частные жилища, которые не были, подобно покоям королей, построены из тесаных и скульптурных камней в качестве облицовки слабой кладки из необожженных кирпичей, сейчас находятся в настолько полном разрушении, что понимание их первоначальной формы вряд ли возможно. Известные рельефы недостаточны для того, чтобы передать удовлетворительную информацию о них. Среди наиболее четких из них - рельеф Коюнджича (рис. 60), на котором изображены здания с полусферическими и овальными куполами, очень похожие на те, которые до сих пор распространены в некоторых частях Сирии. Отверстия для доступа света и воздуха отчетливо обозначены в верхней части сводов. С другой стороны, жилища, подобные показанному на рис. 61, которые часто встречаются в большом количестве внутри ограждения крепостных стен, имеют наиболее сложную конструкцию, если не считать, что это палатки. Некоторые внутренние виды указывают на этот характер, и окружающие стены, соответственно, можно рассматривать как укрепления лагеря. Планообразные иллюстрации городов-крепостей, где дома повторяются в условных формах, не дают никакой определенной информации об особенностях ассирийской внутренней архитектуры. (Рис. 62.) Они скорее напоминают нам о топографическом обиходе, распространенном в семнадцатом и восемнадцатом веках нашей эры, когда аналогичным образом приблизительные изображения домов и коттеджей обычно использовались для обозначения деревни, поселка или городища на картах, из которых невозможно было получить представление о природе сооружений. Но из этих взглядов можно сделать вывод, что большинство жилищ состояло из верхнего и нижнего этажей, каждый из которых был снабжен независимой платформой.

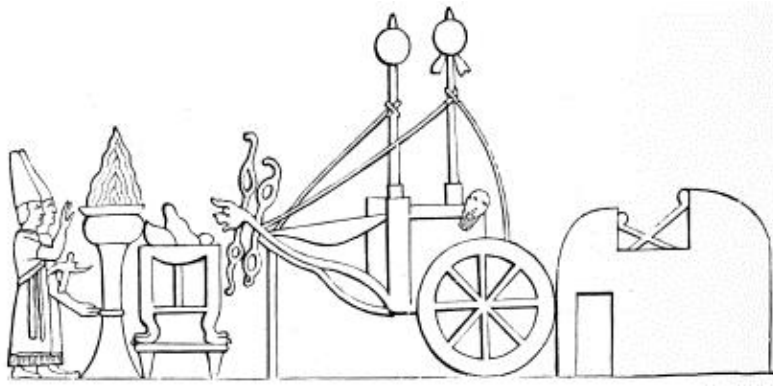


Рис. 61. Жилище— похожее на палатку. Облегчение от Коюнджича.

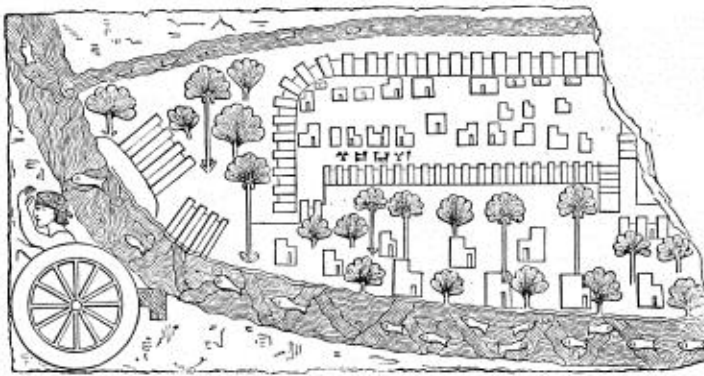


Рис. 62.—Сузы. Ассирийский рельеф из Коюнджича.

На характер египетской архитектуры существенное влияние оказал богатый цветной орнамент, который покрывал и оживлял большую часть поверхности стен койланаглифическими росписями, характерными для этой страны. В дворцовых постройках Месопотамии живопись и скульптура были чем-то большим, чем просто декоративным дополнением к архитектурному сооружению. Можно даже сказать, что они преобладали. Кирпичные стены Ниневии, вместо того чтобы нести декоративные плиты, сами поддерживались богато украшенной скульптурой облицовкой. Работы скульптора и художника занимают более важное место в истории ассирийского искусства, чем работы архитектора. Этого, однако, не было в ранние века Халдейской империи, поскольку памятники, подобные Храму Луны в Уре (Мугейр) и руинам в Варке, по-видимому, были почти лишены резных, если не расписных, украшений. Простая обработка поверхностей стен глазурованными и цветными изразцами, даже когда они уложены в виде пестрых узоров халдейских зданий, вряд ли может рассматриваться как живопись; и в этой стране не было обнаружено никаких достоверно засвидетельствованных остатков скульптуры. Резьба по камню не могла процветать и в поздний вавилонский период. Удаленность крупных городов от гор и каменоломен, и особенно от самой столицы, стоявшей посреди протяженного намыва, была слишком велика, чтобы можно было легко добывать каменный материал даже для облицовки стен. Только один фрагмент более крупного рельефа был найден Лейардом среди руин Вавилона, [\[Е\]](#) и он был настолько полностью похож на ассирийские скульптуры, что его без дальнейших вопросов сочли бы работой Ниневии, если бы вавилонский характер клинописных надписей не указывал на его происхождение. Колоссальная статуя из черного базальта, изображающая льва, стоящего на человеке, работа, известная путешественникам более века, все еще находится на своем месте, наполовину зарытая в землю; она могла бы дать адекватное представление о скульптуре Вавилона, если бы не была настолько выветренной и несовершенной, что не считалась заслуживающей демонтажа. Наиболее многочисленными примерами камнерезного искусства Южной

Месопотамии, то есть Вавилонии, являются цилиндрические печати из сиенита, базальта, агата, сердолика и др. Эти камни обычно имеют размер около 0,03 м в длину и 0,01 м в диаметре; они перфорированы по линии своей оси, чтобы их можно было нанизать на шнур или закрепить на металлической проволоке, с помощью которой, если держать печать как ручку, можно катать по какому-нибудь мягкому веществу, такому как воск, оставляя таким образом оттиск выгравированных на ней фигур. (Рис. 63.) Большое различие между стилем этих цилиндров и стилем месопотамских рельефов в основном связано с совершенно разными техническими особенностями глубокой печати и рельефной огранки. Печати Вавилонии и Ассирии обычно настолько похожи, что их можно отличить только по характеру клинописных надписей или, в некоторых случаях, по изображенным мифологическим сюжетам. Происхождение многих резных цилиндров, на которых отсутствуют такие указания, определить невозможно, поскольку место их обнаружения не имеет большого значения в случае с предметами, которые так легко транспортировать. Множество этих печатей хранится во всех крупных европейских музеях, их подобрали жители Хиллы после того, как потоки дождя изрыли землю, в которой они скрыты.

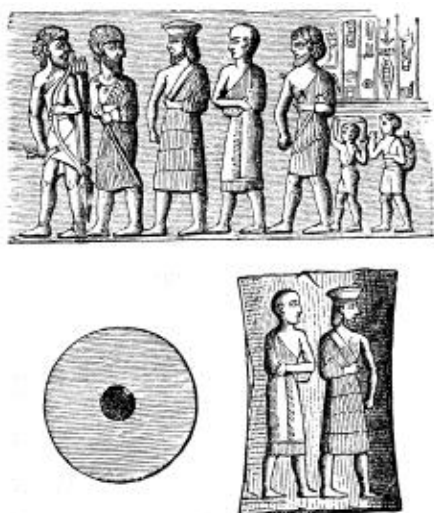


Рис. 63. Вавилонская печать в Британском музее и ее оттиск.

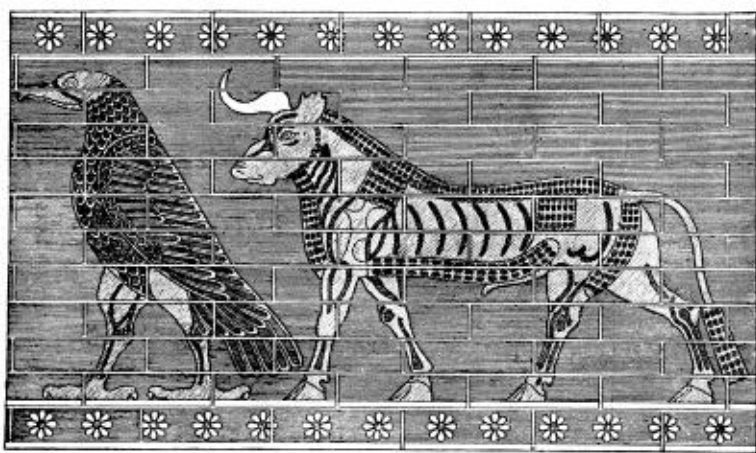


Рис. 64. Отделка стен эмалированной плиткой.

Вавилоняне восполнили этот национальный недостаток монументальных произведений скульптуры, вызванный, как уже было видно, трудностью получения подходящего материала,

развитием другой отрасли декоративного искусства. Облюбованные глинистой землей Халдейского намыва, они не удовлетворились изготовлением замечательных кирпичей или точной и прочной кладкой из этого материала, но разработали глазурованную отделку своих внешних поверхностей. Стены камер, по-видимому, обычно покрывались штукатуркой, а затем окрашивались. Естественно, никаких следов этого процесса не сохранилось, но отрывки из книг библейских пророков указывают на то, что это было обычным делом. Наружные стены, которые из-за климатических воздействий не поддавались такой обработке, были украшены эмалированной плиткой различных цветов. На ступенях храмовых террас это было достигнуто путем окрашивания внешних сторон всех кирпичей в один цвет, но для дворцовых стен целые композиции были сформированы таким образом, что каждая отдельная плитка была нарисована и раскрашена в соответствии со всем изображением. (Рис. 64.) Остатки показывают, что остекление было довольно толстым; цвета, в основном ярко-синий, красный, темно-желтый, белый и черный, прекрасно сохранились. Французский путешественник прошлого века рассказывает, что на холме Муджелибех, одном из курганов руин, образовавшихся в результате разрушения вавилонских дворцов, была раскопана комната со стенами, выложенными цветными изразцами, изображающими, среди прочего, солнце, луну и корову. Рассказ Диодора, описывающего великолепную сцену охоты на самой внутренней городской стене, показывает, насколько обширной, должно быть, была эта эмалевая роспись. Среди многих фигур царица Семирамида принимала видное участие в действии, метнув копье в пантеру со своего места верхом на лошади, в то время как копье царя пронзило льва. Общий характер композиции можно понять по аналогии с аналогичными сценами, представленными на рельефах из Ниневии.



Рис. 65. Статуя короля из Нимруда. (Британский музей.)

В Северной Месопотамии—Ассирии дворцовое убранство, естественно, развивалось совершенно по-другому. Отроги соседних гор подступали со всех сторон вплотную к Ниневии, и хорошие строительные камни, особенно самый красивый алебастр, были найдены на равнине, под неглубокими слоями наносной земли. Плоская цветная отделка стен глазурованным кирпичом была заменена роскошной резной облицовкой, которая так часто покрывала нижнюю половину больших дворцовых покоев рельефами, что фрагменты, обнаруженные за короткий

двадцатилетний период, представляют собой почти неисчерпаемый материал для выяснения стиля.



Рис. 66. Крылатый лев из Нимруда.
(Британский музей.)



Рис. 67. Крылатый бык из Нимруда.
(Британский музей.)

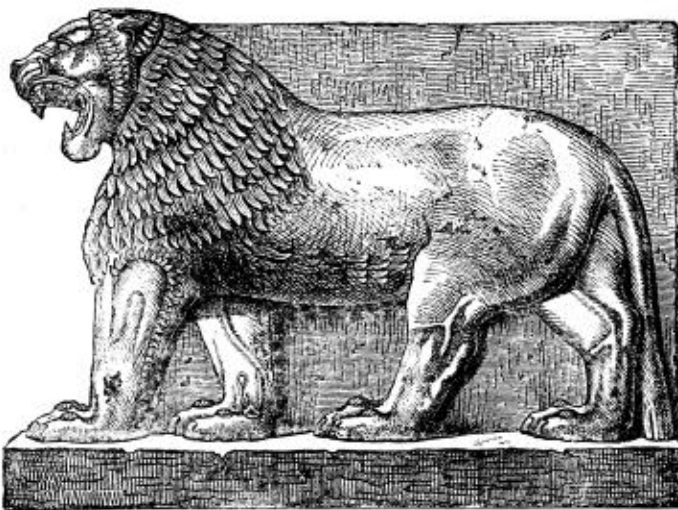


Рис. 68. Лев из Нимруда. (Британский музей.)

Скульптура настолько сосредоточилась на этой декоративной области облицовочных рельефов, что, по-видимому, редко отваживалась на выполнение самостоятельных работ. Статуи во всю округлость чрезвычайно редки, и немногие известные из них почти так же похожи друг на

друга, как египетские. Наиболее хорошо сохранившаяся фигура была найдена в так называемом храме у подножия террасной пирамиды Нимруд и передана в Британский музей. (Рис. 65.) Он около 1 м в высоту, высечен из твердого известняка и представляет царя в одеянии жреца. Круглая голова покрыта длинными густыми волосами, которые, несколько спадая на лоб, не разделены пробором, а разделены волнистыми горизонтальными рядами; они заканчиваются на плечах прямой прядью из плотно и правильно расположенных спиральных завитков. Внушительная борода еще более традиционна; начиная с густых завитков, она укладывается чередующимися рядами веревкообразных завитков и рядами небольших витков. Концы усов закручиваются в заметные спирали. Большие глаза, расположенные довольно косо, расположены слишком низко и, следовательно, ничего не выражают. Их похожие на ремешки веки недостаточно выступают, в то время как густые брови, чрезмерно загнутые вверх и сходящиеся над переносицей, настолько нарушают естественную форму лба, что придают лицу мрачное и почти звериное выражение. Изогнутый семитский нос широкий и мясистый, как и все черты лица, которые, хотя и не кажутся одутловатыми, имеют явную тенденцию к полноте. Хорошо сформированное ухо расположено ниже, чем у египетских статуй, и украшено большими кольцами. Толстая и короткая шея скрывается сзади под пышными локонами волос; из-за округлых плеч спина кажется шире груди, но они более правильно смоделированы, чем у египетских фигурок. Длинное священническое одеяние с густой бахромой прикрывает одну из мясистых рук до запястья и ниспадает без складок или намека на нижнюю часть тела под ним, будучи опоясанным вокруг крепкой талии перекрученным поясом; оно оставляет видимыми только пальцы ног. Правая рука держит инструмент, имеющий форму посоха авгура, вероятно, имеющий какое-то священное значение; левая сжимает скипетр. Кисти обладают широкими мышцами, тупыми, округлыми очертаниями и короткими и плотными пропорциями, характерными для всего тела. За исключением лица, скульптор несколько раз абсолютно искажал природу, хотя, очевидно, был более искусен в рельефной резьбе и почти не обращал внимания на вид сбоку. Надпись на груди указывает на статую царя Ашуракбала, строителя северо-западного дворца и так называемого храма Нимруда, “завоевателя верхней долины Тигра до Ливана и великого моря, подчинившего своей власти все земли от восхода до захода солнца”.



Рис. 69.—Рельеф из Корсабада. (Лувр.)

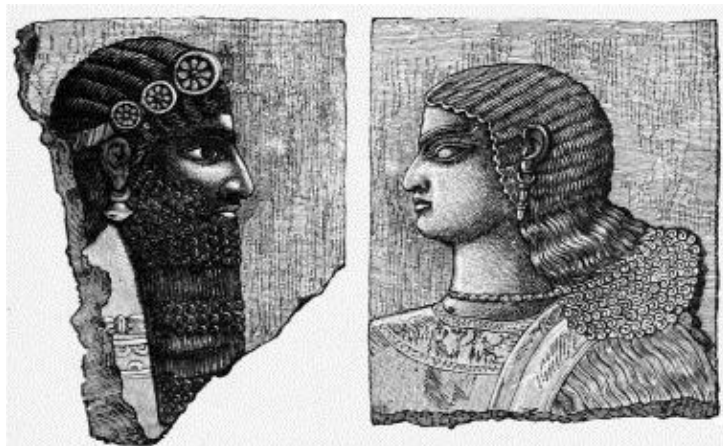


Рис. 70.—Фрагменты рельефов из Нимруда. (Британский музей.)

Упомянутые выше монстры образуют своеобразную переходную ступень между полнокруглой и рельефной скульптурой. (Рис. 66 и 67.) Крылатые быки или, реже, львы с человеческими головами и ушами животных стояли по бокам больших порталов, как священные стражи входа. По бокам прохода они были выполнены рельефно вплоть до голов, которые были обработаны почти полностью свободно, и выступали с королевской или божественной тиарой из основного блока. При виде спереди грудь и передние лапы, а также голова выполнены круглыми. Такое сочетание круглой и рельефной резьбы привело к двум аномалиям. Во-первых, у животных пять ног, так как сбоку было разрешено четыре, в то время как передняя часть, помимо опоры, которая была у нее общей с боковой, требовала еще одной, чтобы она не казалась одноногой. Далее, на рельефе кажется, что монстры шагают и наступают, но на виде спереди они твердо стоят на ногах. Эти херувимы — ибо так комментаторы Библии называют такие “формы, имеющие человеческую голову, тело льва или быка и крылья орла” — являются одними из наиболее характерных

произведений месопотамской скульптуры. Они были внушительными символами божеств-хранителей; волосы на голове и бороде туго вились, как и на груди, животе и конце хвоста; перья мощных крыльев были почти прямыми, ноги твердыми и мускулистыми, выражение лица строгим и величественным. Львы нормальной формы, в исключительных случаях встречающиеся на месте этих херувимов, демонстрируют настолько виртуозное понимание природы и такую мудрую условность, что вместе со сфинксоподобными львами Египта (сравните *рис. 31*) они входят в число наиболее удачных изображений животных в любой период скульптуры. Заметным среди сюжетов, изображенных на рельефах, служащих для украшения фресок, является так называемое древо жизни, символ, недостаточно объясненный, растительная форма, сплетенная из лент и гимнов орнаментальной игре линий, перед которой стоят фигуры жертвоприношений или крылатые гении с орлиными головами, держащие в одной руке корзину, в другой разновидность сосновой шишки, в одной руке цветок лотоса или бич, а в другой газель или маленького льва. За этим следуют длинные процессии, продвигающиеся в знак почтения к королю, которые так уместно покрывали стены дворов. Монарх встает, чтобы принять своего визиря, за которым следуют несколько воинов. (*Рис. 69.*) Позади стоят евнухи — один держит солнцезащитный козырек, другой веер от мух, третий носовой платок, четвертый сосуды для питья, пятый кувшины с доньями в виде львиной пасти (используются для вычерпывания вина из больших охлаждающих сосудов), шестой винный бурдюк; двое следующих несут большое блюдо с едой и подставку, принадлежащую к нему; еще один идет с двумя моделями городов, которые, возможно, следует объяснить как блюда; затем двое с тронном, следующий со столом, следующие за ним со скамьей; третьи, опять же, с великолепным колесницей, язычок которой вырезан в виде головы лошади, а поперечины - в виде голов газелей, в то время как богатую спинку сиденья поддерживают человеческие фигуры; за ней следуют два воина в шлемах с менее сложной боевой колесницей, а другие ведут четверку лошадей к месту действия. На подобном изображении изображены подданные, приносящие дары королю. Некоторые ведут лошадей; многие другие несут цветы и фрукты, среди которых можно различить яблоки, гранаты, виноград, ананасы, инжир и т.д.; следующие предлагают пироги, саранчу, нанизанную на палочки, зайцев, птиц и тому подобное. Фигуры на этих церемониальных рельефах, как правило, в натуральную величину, тщательно выполнены до мельчайших деталей. Мало что можно сказать об их особенностях, помимо того, что указано выше, при рассмотрении статуи царя Ашуракбала. В противовес жилистой жесткости египетского типа чувственная и энергичная полнота ассирийца отчетливо проявляется в полных щеках, густых веках и бровях, широко открытых глазах с изогнутыми и выступающими шарами, энергичном орлином носе, надутых губах и внушительной поросли волос и бороды, которыми так пренебрегают в египетских скульптурах. Для евнухов характерно отсутствие бороды; обычная полнота переходит в обычную тучность во всех чертах лица, но особенно в тяжелой и отвисшей нижней челюсти и слабых мясистых руках, единственных частях тела, не скрытых одеждой. Фрагменты, проиллюстрированные *рис. 70*, при сравнении с египетскими головами с рельефов (*рис. 28*), передадут представление обо всех расовых различиях и художественном стиле в землях Тигра и Нила.

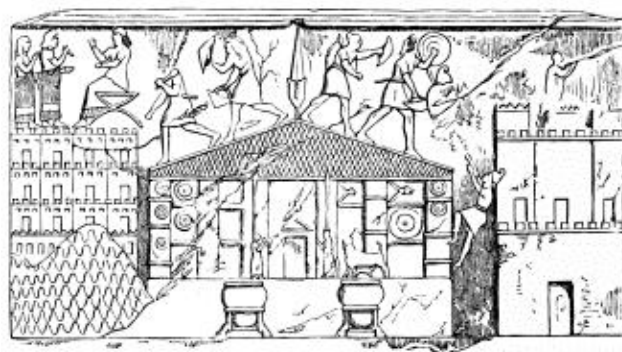


Рис. 71.—Храм. Рельеф из Корсабада.

На работах Ассирии, как и в работах Египта, грудь обычно представлена спереди по причинам, уже изложенным, но попытка показать эту часть тела в профиль более распространена в первой стране; пример можно наблюдать у визиря на *рис. 69*. Запястья, как и руки, мускулистые и крепкие; кисти широкие, грубые и неуклюже негнущиеся. Браслеты, надежно закрывающиеся с помощью спиральной пружины, надеваются на запястья и выше локтей. Великолепие этих и подобных украшений, которые часто копируются современными ювелирами, а также достоинство мечей и другого снаряжения строго зависят от ранга владельца, который варьируется от короля и визиря до воина и евнуха. Самая обычная одежда в мирное время доходила от шеи до лодыжек и часто была отделана бахромой из кисточек и двойной или четырехкратной каймой из жемчуга. Нижнее платье гладкое и белое, только у короля богато украшенное узорами. Верхнее одеяние, по-видимому, почти полностью состояло из бахромы, оставляя свободной правую руку. Королевская мантия также была в этом отношении исключением, поскольку имела два рукава и закрывала плечи, к тому же была украшена розетками или вышита мифологическими изображениями. Ступни на ассирийских рельефах длинные и мощные, более гибкие и верные природе, чем руки, хотя пальцы ног лежат слишком близко к земле. У монарха и его свиты есть кольца на большом пальце каждой ноги; они носят что-то вроде сандалии, закрывающей только пятку, в знак мудрого признания того факта, что полная подошва в некоторой степени нарушает естественную эластичность подушечки стопы и пальцев ног. Когда нижнее платье короткое, как в охотничьих и воинских костюмах, нога ниже колена вылеплена правильно, но довольно жестко; мышцы выступают, как жесткие ленты, не придавая конечности энергичной силы, характерной для египетских работ. Тем не менее, вся композиция, а также каждая деталь ассирийской скульптуры демонстрируют более непосредственное изучение природы, чем это можно было найти в Египте, где фигуры создавались по абстрактной модели, — канон, основанный скорее на условностях, чем на наблюдении за жизнью. Вместо того чтобы оставаться за рамками реальности, как это делал египтянин, ассирийский скульптор вышел за рамки естественной истины, преувеличив и огруб. Там фигуры были без плоти и крови, похожие на призраков, как будто их тонкие туловища и конечности не были приспособлены для земного питания; здесь материальное существование было выражено самым позитивным образом. Чувственная полнота была выбрана в качестве типа роскошного и созерцательного жителя Месопотамии, точно так же, как упругая худоба египетской фигуры характеризовала жилистого феллаха, истощенного скудным питанием и изнурительными нагрузками в его сухом климате.

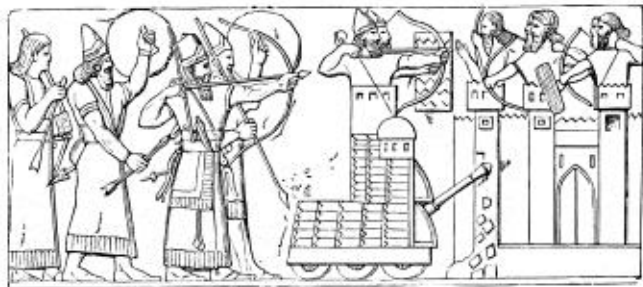


Рис. 72. Рельеф Нимруда.

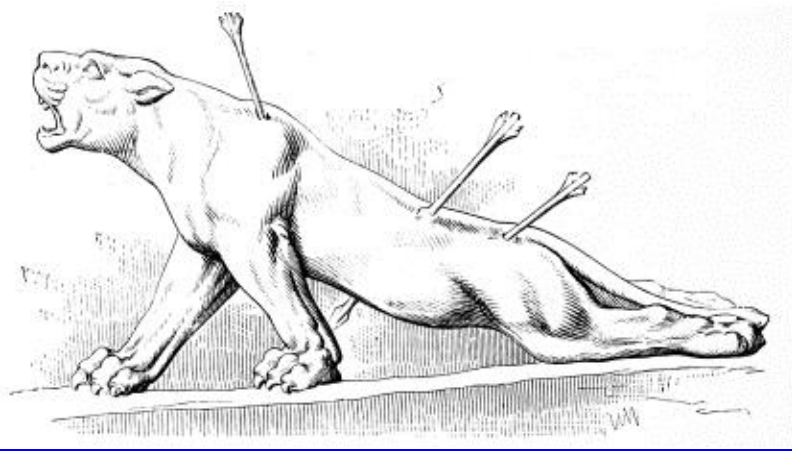


Рис. 73. Раненая львица из Коюнджича.

Более трех четвертей исторических рельефов представляют собой сцены войны, в основном в небольшом масштабе, с фигурами высотой менее полуметра. Города окружают, поджигают и грабят; когда крепость расположена на возвышенности, осаждающие возводят валы из фашин и, укрывшись за ними, атакуют стены таранами, подобными тем, что использовались римлянами. Защитники пытаются поджечь эти наступательные машины факелами и искалечить их цепями, последние отбиваются снизу крюками и шестами. Также показано, как велись боевые действия в открытом поле, на лесистых горах, в болотах и на заболоченных берегах рек с помощью копий, пращей и луков. Лучники иногда защищены чем-то вроде кольчуги. С большой ясностью и полнотой изображено, как побежденные враги пытаются спастись бегством в болото, как друзья и враги переплывают реки, опираясь на надутые шкуры, в то время как царя перевозят в его колеснице на пароме. Поля некоторых сражений покрыты убитыми, чьи отрубленные головы складываются в кучи, образуя поистине восточный победный трофей. Иногда показывают, как военнопленные мужского пола умирают от пыток; их раздевают до нитки и избивают дубинками, или в большом количестве насаживают на кол и сдирают кожу заживо. Другим отрезают языки и уши, в то время как пленников более высокого ранга за кольца, продетые через нижнюю губу, протаскивают перед победоносным королем, который лениво соизволяет ослепить их копьем. В то же время монарх принимает почести от коленопреклоненных подданных; музыканты на струнных инструментах празднуют его победу, в то время как евнухи записывают количество принесенной перед ним добычи. Добыча показана с большими подробностями; пленницы, держащие детей за руки и младенцев у груди, продвигаются пешком или их везут на повозках, а всевозможную утварь и провизию везут на вьючных животных и телегах. Захваченные стада — быки, овцы и верблюды — с удивительной правдивостью переданы природе; подобно типам животных, встречающимся в уже упомянутом акте поклонения обелиску Нимруда, они обладают мастерскими характеристиками — особенности льва, антилопы, буйвола, носорога, слона и обезьяны тщательно соблюдены и превосходно переданы. То же понимание форм животных показано в часто повторяющихся сценах охоты: представление о раненых зверях поистине чудесно. (Рис. 73.) Помимо поимки гигантских львов и буйволов, показаны силки на мелкую дичь, зайцев и птиц. Даже различные виды рыб можно различить на рельефах, изображающих ловлю сачком и удочкой.

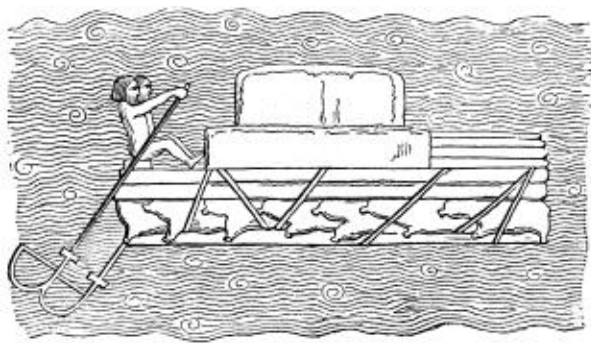


Рис. 74.—Транспортировка камня. Рельеф из Коюнджича.

Также представлены многие промышленные профессии. Валят деревья, стволы которых сплавляют по реке в виде плотов или тащат за лодками для строительства королевского дворца; рабочие-рабы насыпают террасами курганы с корзинами земли. Большие массы строительного камня и уже описанных херувимов доставляются вниз по течению из каменоломен с помощью плотов, плавучесть которых повышается за счет надутых шкур, привязанных под ними. (Рис. 74.) Статуи переносятся на платформы террас по наклонным плоскостям, вверх по которым их втаскивают толпы рабочих, которые тянут за веревку, прикрепленную к саням, которые скользят по роликам и движутся вперед под ударами провидцев. (Рис. 75.)

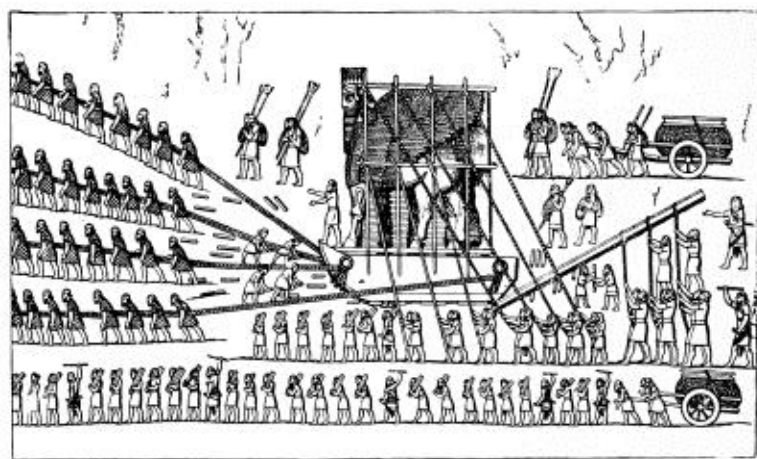


Рис. 75.Транспортировка Херувима.

Религиозные представления встречаются гораздо реже, чем в теократическом Египте. Цари деспотической Месопотамии присвоили себе верховенство, дозволенное в Египте богам, которые в этой стране были поставлены жрецами в связь с каждым человеческим действием и церемониальные сцены которых были столь преобладающими. Типичная крылатая фигура, описанная выше, постоянно встречается в небольших рельефах и даже в миниатюрных орнаментах. В редких случаях вместо нее в чисто декоративных работах используется грифон или разновидность пегаса. Священному символу древа жизни, или символу великого бога Ашшура — уже упомянутой крылатой фигуре в кольце — поклоняются стоящие или коленопреклоненные люди, а также низшие божества. Изображены процессии с изображениями на тронах, показано жертвоприношение ягнят, животных забивают и сжигают по частям. Эти чисто церемониальные рельефы коренным образом отличаются от исторических сцен. В первом случае фигуры выполнены в натуральную величину; они вырезаны с большим вниманием к деталям и никогда не группируются, а располагаются на определенном расстоянии друг от друга; во втором люди не получают того внимания, которое уделяется неодушевленным предметам, встречающимся в изображенной истории, и особенно указаниям на ее местоположение. Укрепления осажденных

городов нанесены на карту со скрупулезной точностью, и их легко понять, если иметь в виду, что эффект расстояния из-за отсутствия перспективы в этом примитивном искусстве выражается в нагромождении *друг на друга* предметов, которые в действительности находились *позади* друг друга. Здания показаны рельефами, подобными приведенным на *рис. 35 и 57*, с более или менее успешной попыткой наглядно проиллюстрировать конструктивные детали.

Ландшафт оформлен своеобразным образом. Хлебные поля на регулярно перекатывающихся холмах обозначены волнистыми линиями; деревья обычно напоминают резные игрушки, сопровождающие хорошо известный нашим детям Ноев ковчег - это впечатление усиливается из-за стволов, радиально расходящихся от холма, что позволяет им быть более тесно сгруппированными вместе. Детское искусство ассирийцев выразило здесь распространенную ошибку детства — что на увеличенной поверхности холма может вырасти больше деревьев, чем на равнине площадью, равной основанию конуса холма. Иногда, когда это необходимо для характеристики местности, пальмы, виноградные лозы, инжир и другие растения обозначаются детальной имитацией листьев и плодов. Озера, реки (*рис. 74*) и болота тщательно прорисованы волнистыми параллельными линиями со спиралевидной условной рябью; они окаймлены камышом и осокой и населены водными животными, которых легко распознать натуралисту. События представлены в простой и прямолинейной манере; неважные фигуры миниатюрны и вырезаны менее тщательно, в то время как главные действующие лица сцены возвышаются не только над своими собратьями, но даже над деревьями и укреплениями. Поскольку единственным намерением художника было изобразить местность и событие, он без колебаний придал городу такие пропорции, что защитники на его зубчатых стенах никогда не смогли бы пройти через его ворота и, стоя на земле, перелезли бы через башни.

Эти традиционные типы не встречаются ни в бронзе, ни в обшивках тонких изделий из дерева, чаш и других сосудов, ни в более редких остатках резьбы по слоновой кости. Ряд предметов такого рода, обнаруженных при раскопках Ниневии, хранятся в Британском музее. Те, что лучше сохранились и легче узнаваемы среди резьбы по слоновой кости, выполнены в египетском стиле и даже в некоторых экземплярах представляют египетские религиозные церемонии. Это также, в некоторой степени, относится к бронзам, которые состоят на десять частей из меди и на одну из олова; хотя большинство из них имеют более толстые и тяжелые формы, особенно у животных, и поразительно напоминают аналогичную посуду, обнаруженную в Финикии и на Кипре. Эти изделия следует считать либо импортированными напрямую, либо настолько рабски скопированными с иностранных оригиналов, что в настоящее время их практически невозможно отличить. Не может быть никаких сомнений в том, что родиной бронзовых сосудов была Финикия, а не Египет. Первая страна, как доказывают неоднократные упоминания Гомера и других ранних авторов, была известна в доисторические времена Греции производством металлической посуды и особенно широким использованием бронзы, поставляемой с медных рудников Кипра, и торговлей оловом с Англией. Если рассматривать это в связи с хорошо известными масштабами финикийской торговли, то такое происхождение металлических остатков, найденных в Ниневии, представляется более чем вероятным.

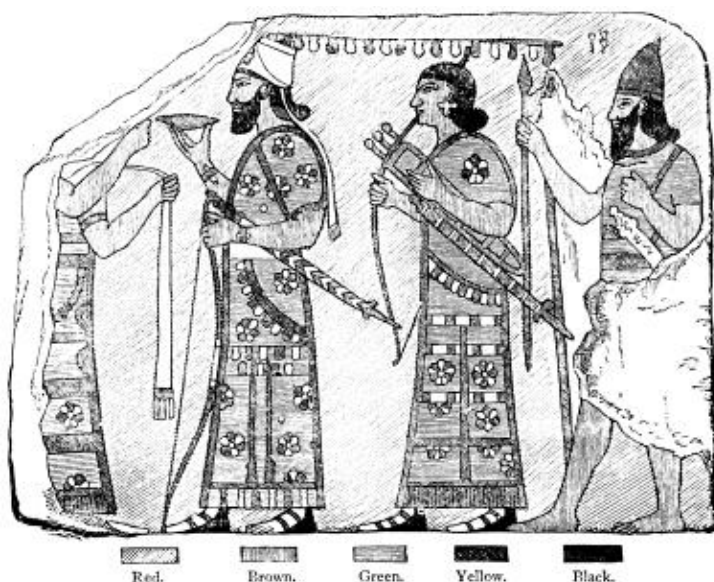


Рис. 76. Глазурованная терракота из Нимруда.

Немногочисленные и неважные остатки ассирийской живописи добавляют мало материала к истории искусства. Уже упоминалось, что стены дворца были покрыты цветной облицовкой, о чем свидетельствуют найденные среди руин фрагменты расписной штукатурки и глазурованной плитки. Он состоял из полос орнамента, рядов розеток и гимнолионов, плетеных ремешков, условных мифических животных и других форм, расположенных в определенной регулярности. Такая обработка была принята специально для экстерьера и для дворов, где нижнюю поверхность стены покрывали внушительные церемониальные рельефы с колоссальными фигурами. Животные размером с человека изображены желтым цветом на синем фоне, такие мозаичные настенные украшения состоят из плиток, нарисованных и раскрашенных в соответствии с их конечным положением. (Рис. 64.) Здесь также есть картины, соответствующие рельефам из алебастра, которые обычно украшают нижнюю половину важных стен. Фигуры высотой чуть более 0,2 м изображают сцены, которые, по-видимому, имели какое-то отношение к резным украшениям внутренних покоев. Самый важный из сохранившихся фрагментов изображает короля, который, возвращаясь с битвы или охоты, собирается поднести к губам чашу, поданную ему слугой. (Рис. 76.) Лук, который он держит в левой руке, лежит на земле; меч висит у него на боку. Евнух с луком, колчаном, и мечом и воин в короткой одежде, с копьем и остроконечным шлемом следуют за ним. Предметы одежды очерчены широкой полосой желтого цвета, чем-то похожей по эффекту на тяжелую основу средневековых витражей, что усиливает впечатление плоской жесткости, характерное для ассирийских костюмов из мешковатой ткани без складок. Голова, руки и ноги нарисованы простыми линиями. Темно-желтая кайма отделяет зеленое платье от красного фона и коричневатого цвета обнаженной плоти. Белый цвет смешивается с желтым в розетках, бахроме, шпагах и т.д.; волосы, борода, сандалии и зрачки глаз черные. Другие фрагменты, проиллюстрированные Лейардом, имеют зеленый фон, желтую плоть, голубую одежду, лошадей, рыб и т.д., все нарисовано густым белым или, в редких случаях, коричневым контуром. Было бы трудно определить, сохранили ли эти пигменты свой первоначальный цвет и действительно ли некоторые оттенки не были полностью утрачены. Химический анализ показал, что ассирийцам было известно несколько металлических препаратов. Желтый - это препарат из сурьмы и свинца, который под названием Naples yellow считается современным изобретением; синий - это комбинация меди и свинца, также получившая высокую оценку как новейшее средство при его применении в качестве флюса для глазурирования. Белая - это эмаль из окисленного олова, которая, как обычно считается, впервые была использована арабами Северной Африки в восьмом или девятом веке нашей эры; красная - это подкись меди.

Что касается стиля этих картин, мало что можно добавить к тому, что уже было сказано при рассмотрении ассирийской скульптуры. Фигуры несколько более стройные, и временами кажется, что в них чувствуется легкое египетское влияние. Как и в этой стране, цветовые тона внутри твердых очертаний не изменяются, отличаясь только оттенками веществ, которые они представляют. Композиция, пожалуй, более живописна, фигуры часто перекрывают друг друга в различных положениях и действиях. Резные плиты, служившие облицовкой нижних поверхностей стен, были приведены в гармонию с картинами над ними за счет добавления цвета к рельефам. Волосы, борода и зрачки глаз были черными; некоторые части платья, такие как ленты диадемы, сандалии и т.д., красными. Нет сомнений, что к скульптурам были добавлены другие оттенки, сейчас не узнаваемые; но не следует считать, что эта картина была такой блестящей и решенной, как представляют некоторые реставрации. Если бы желался однородный эффект полностью окрашенной поверхности стены, от резьбы в значительной степени отказались бы. Лучшая декоративная обработка архитектурно голой поверхности была обеспечена за счет отмеченного разделения ее высоты. Если предположить, что световые проемы колонн и пилястр, расположенные прямо под потолком, существовали над высокой стеной без прорезей, как отдельный горизонтальный элемент, венчающий окружающую массу, мы можем только восхищаться этим сочетанием в ассирийском дворце наложенных друг на друга рядов скульптур, росписей и архитектурных произведений.

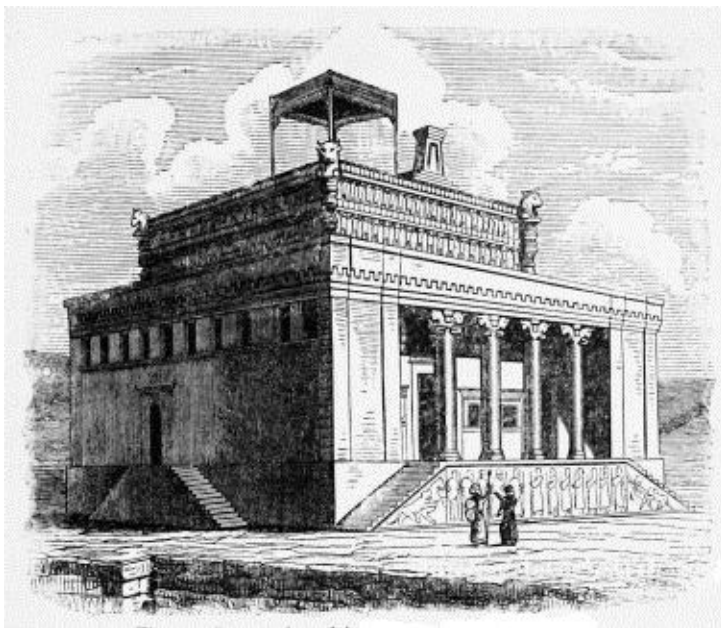


Рис. 77. Реставрация дворца Дария в Персеполе.

ПЕРСИЯ.

ТПадение ниневии, вместо того чтобы быть достойным презрения — согласно распространенной легенде — из-за слабости сарданапала, последнего ассирийского царя, скорее заслуживает сравнения с падением карфагена или Иерусалима из-за героической гибели монарха вместе с его городом. Это на некоторое время переместило центр западноазиатского могущества дальше на восток, за пределы Месопотамских рек: сначала в гористую Мидию, жители которой из-за недостатка культуры были лучше приспособлены разрушать, чем созидать, и которые, следовательно, почти не играют роли в истории искусства. Когда короткое царствование

мидийского величия ушло в прошлое, политическая власть переместилась на юго-восток, в Персию, которая возвела свое всемирно известное королевство на руинах Мидии и расширила границы новой империи далеко за пределы любого прежнего компаса западного азиатского суверенитета. Кир, первый исторический монарх Персии, не только победил любое сопротивление, особенно со стороны Навуходоносора и его вавилонских владений, а также лидийского царя Креза (примечательного отнюдь не только своими огромными богатствами), но и дошел своим победоносным оружием даже до Эгейского моря; так что Азия, насколько это было известно Европе, была синонимом Персии. Камбиз, преемник Кира, сокрушил древнейшую державу мира, державу фараонов; и третий персидский царь пересек Босфор, чтобы включить в состав колоссальной персидской империи восточные земли Европы и границы Понта. Персия, благодаря личному величию некоторых из ее правителей, здоровой силе ее коренных жителей, а также заметному везению, таким образом, достигла положения в мировой истории, равного которому до сих пор не было ни у одной другой страны; и она ни в коем случае не испытывала недостатка в соответствующем монументальном выражении этого прогресса.

Главные города страны — Сузы, Пасаргады и Персеполь, название последнего, известное благодаря греческим историкам, мы могли бы заменить Новой столицей персов, — стремились, по крайней мере, в своих царских дворцах, превзойти города ассирийцев и вавилонян. Диодор говорит о Персеполе как о “всемирно известной царской крепости”, внушительной даже для греков. Прошедшие тысячи лет все же оставили остатки, достаточные для идеальной реконструкции целого, и по ним можно составить представление о художественных способностях персов. В меньшей степени это относится к Сузам, более разрушенным и никоим образом не исследованным досконально. Его место, известное под названием Шуш, которое до сих пор сохранилось от руин, почитается мусульманскими паломниками как место захоронения Даниила, точно так же, как местоположение Ниневии нашло у них традиционное подтверждение в мусульманской часовне Ионы. Руины Пасаргады, недалеко от Мургаба, сохранились несколько лучше, чем руины Сузы. Рядом с его дворцовыми террасами, среди других гробниц, алтарей и т.д., возвышается, почти нетронутый, один из самых замечательных памятников мира — гробница великого Кира. Однако наиболее важным и заслуживающим особого внимания является Новые Пасаргады, или Персеполь, где массивные руины дворца близ Истакра, известные под названием Чехил-Минар (сорок колонн) или Такт-и-Джемшид (трон Джемшида), на протяжении веков вызывали восхищение путешественников.

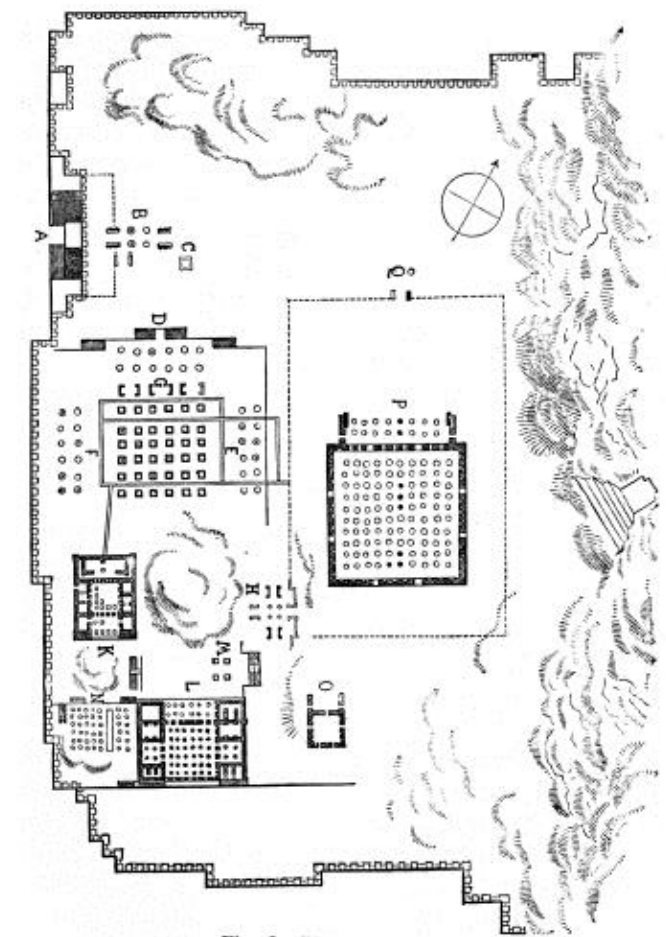


Рис. 78. План Персеполя.

А. Парадная лестница. В. Пропилеи Ксеркса. С. Цистерны. Д, Е, Ф, Г. Большой зал Ксеркса. Х. Портал между дворцами и гаремом. К. Дворец Дария. Л, М, Н. Дворец Ксеркса. О. Неопознанные руины. П. Гарем. Q. Портал ко двору гарема.

Персы, более поздние по развитию, чем жители Месопотамии, естественно, основывали свое искусство на более древней культуре покоренного ими народа. Дворцы подобным же образом располагались на обширных террасах, которые, как и в Нимруде, по-видимому, впоследствии были расширены, чтобы освободить место для нескольких царских жилищ. Дворцовая терраса Персеполя (рис. 78), в виде исключения, не изолирована, а расположена так, что представляет собой скалистое плато, которое, выровненное частично раскопками, частично насыпью, приобрело архитектурный характер благодаря вертикальной облицовке своих границ: одной из своих продолговатых сторон оно упиралось в скалу, образуя фон с богато украшенными резьбой фасадами гробниц. Облицовка платформы под дворцом Киср-Саргона (Корсабад) состояла из каменной кладки, сформированной из довольно правильно обтесанных камней. С другой стороны, в Персеполе в аналогичном месте используется своего рода циклопическая каменная кладка с преобладающими горизонтальными линиями — доказательство того, что эта стена не обязательно указывает на более древний возраст, чем облицовка из тесаного камня.

Несмотря на тесную связь архитектуры Персии с архитектурой Ассирии, руины все еще демонстрируют во многих моментах такое фундаментальное различие, что почти абсолютное отождествление искусства двух народов мистером Фергюссоном не может быть принято, и персам должна быть предоставлена более высокая степень независимости, по крайней мере, в архитектуре. В ассирийских руинах были видны стены без колонн; в Персии, напротив, мы находим колонны без стен. Ввиду этого было бы смелой гипотезой предположить, что случайность сохранила здесь только один, а там только другой элемент конструкции — что персидские руины демонстрируют скелет, так сказать, ассирийскую плоть, одного и того же

архитектурного тела, целостность которого можно понять и объяснить только через взаимное дополнение, комбинацию двух элементов. Ибо таково мнение мистера Фергюссона. Недопустимость переноса персидских колонн в ассирийские дворцы уже стала очевидной.

Своеобразная планировка, характерная для руин Ниневии, - узкие помещения, похожие на коридоры, - не требовала внутренних опор. Неуклюжая диспропорция длинных и тесных ассирийских комнат, скорее всего, была решена отсутствием такой конструктивной помощи; с другой стороны, благодаря ей персидский дворец получил возможность свободно развиваться. Второстепенные шахты в окнах дворцов в Ниневии не соответствовали истинной природе колонн, они не служили для расширения замкнутого пространства, а были просто декоративной заменой опор, которые в других местах разделяли проемы. Невозможно передать характерные персидские детали ни им, ни колоннам в антисе ассирийского храма келлас. Упомянутые выше скульптурные рельефы, по которым только и известны ассирийские колонны, представляют собой совершенно другой класс форм. Персы осознали всю важность колоннообразной конструкции для открытия и расширения закрытых пространств, чего не делал ни один другой народ, кроме египтян. Именно в этом состоит художественное продвижение первых по сравнению с их халдейскими и вавилонскими предшественниками.

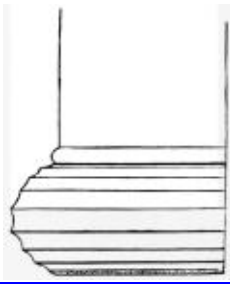


Рис. 79.—Фрагмент
основы из Пасаргад.

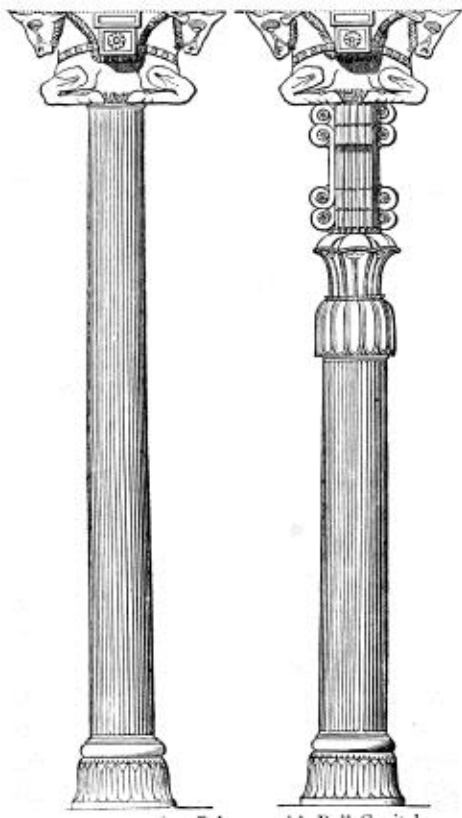


Рис. 80. Персидские колонны с бычьими капителями.

Персидские колонны были разработаны с характерной условностью, которая, хотя и не совсем лишена зарубежных precedентов, в целом была оригинальной и, по крайней мере, в более простых вариантах, определенно художественной; капитель была особым образом приспособлена к своим функциям. Но был найден один небольшой фрагмент древних руин Пасаргад, датируемый, согласно надписям, эпохой Кира. Это основа, и, к счастью, она характерна и интересна. (Рис. 79.) Торе похож, с одной стороны, на лепнину цоколя ассирийских колонн; с другой стороны, по своим деталям, на более позднее создание ионической колонны, которое было не без связи с искусством Месопотамии. Орнамент состоит из неглубоких горизонтальных каналов с острыми выступами, как у так называемых протодорических шахт Египта, и тесно связан с основаниями самых древних образцов ионического стиля. Терраса Персеполя с ее памятниками, построенными во времена Дария или после него, демонстрирует эти основания только во дворцах, построенных этим царем. Находившийся там тор был установлен на двух квадратных постаментах. Более поздние памятники Персеполя, которые, по большей части, были построены Ксерксом, показывают, что основание шло в ногу с дальнейшим продвижением вала и состояло из увеличенных и

украшенных элементов. Квадратный цоколь заменен красиво изогнутой чашечкой, обращенной книзу и украшенной двумя рядами листьев — верхним округлым и сердцевидным, нижним ланцетным. К этому иногда добавляется веночек из гимнов, который, по-видимому, был взят с сирийских или финикийских образцов. Выступающая форма этих более сложных образцов уменьшена в размерах и лишена горизонтальных канавок. Шахта с тридцатью шестью неглубокими каналами, разделенными острыми выступами, подобными выступам примитивного основания, поднимается на объединенный выступ и цоколь на высоту, в девять раз превышающую его нижний диаметр. Она значительно уменьшена. Соединение между стержнем и основанием выполнено, как в ионическом стиле, плавным изгибом, украшенным маленьким кругляшом. Заглавная буква изображает не обычную в других странах цветочную форму, а сочетание животных, которое, судя по аналогии с некоторыми золотыми монетами Западной Азии, было широко известным символом. Он состоит из двух бычьих голов и плеч, сросшихся спина к спине, с подогнутыми под них передними ногами в лежачем положении. Голова обращена вверх, изящно изогнутая шея украшена богатым венком. На общей спине двух животных лежит главная поперечная балка потолка. Описание своеобразного стиля резьбы будет дано в разделе, посвященном персидской скульптуре. Здесь можно лишь предположить, что общее обращение с животными очень похоже на то, которое наблюдалось в Ассирии. Капитель особенно хорошо приспособлена для приема и поддержки двух потолочных балок, пересекающихся над ней под прямым углом; нижняя из них показывает свое сечение на фасаде здания и опирается на задние части быков; в то время как балка эпистилия на ней, которая соединяет колонны и видна по всей длине спереди, поддерживается головками и основным брусом между ними. Этот метод укладки потолочных балок был противоположен тому, которому следовали архитекторы других стран. Балки потолка, идущие под прямым углом, обычно укладываются на соединительный эпистиль, а не под ним.

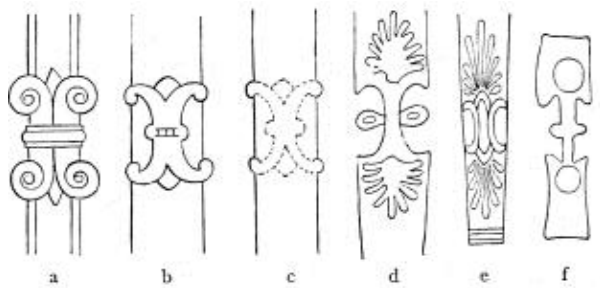


Рис. 81. Спиральные орнаменты на стульях. а. С ассирийского рельефа. б. Из окрестностей Милета. с. С Ксантоса. d, e, f. С росписей на греческих вазах.

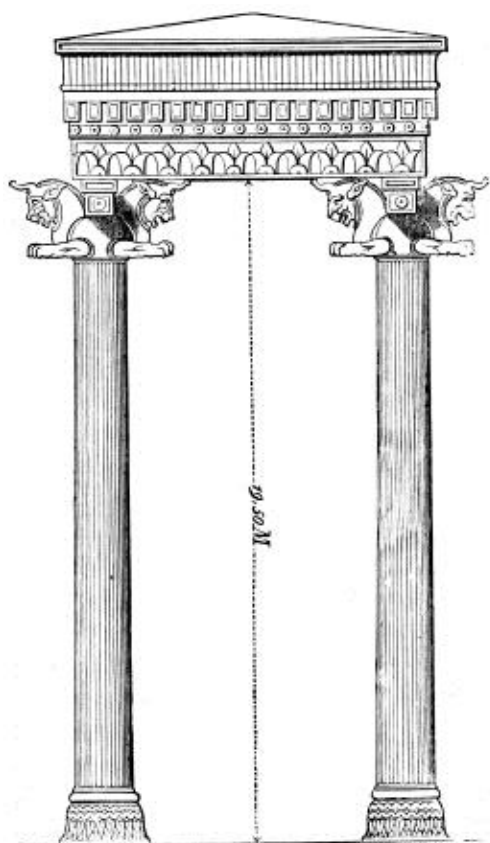


Рис. 82. Колонны Восточного портика
Зала Ксеркса.

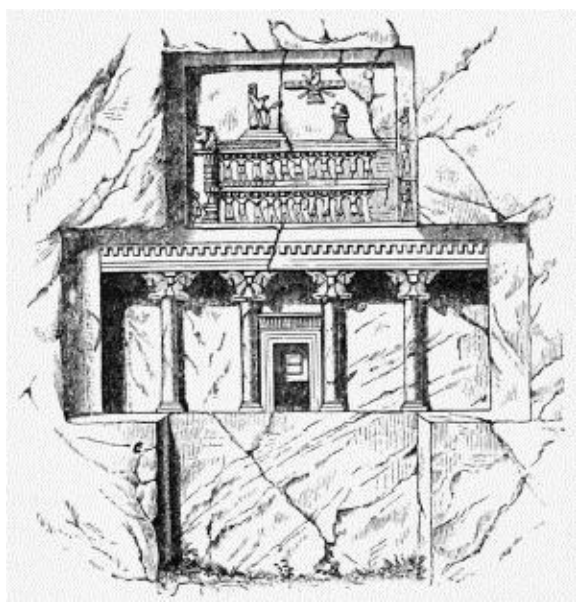


Рис. 83.— Высеченная в скале гробница Дария.

Во времена Ксеркса эти простые заглавные буквы для быков, по-видимому, не удовлетворяли растущим требованиям роскошной элегантности. Таким образом, под ними были размещены три новых элемента, и вся капитель стала почти такой же высокой, как остальная часть шахты, которая, естественно, была значительно сокращена этим нововведением. (Рис. 80.) Два нижних из этих новых элементов, возможно, можно считать за один — венок из опадающих листьев

рассматривается как часть чашечки над ним. Эти листья обрабатываются очень просто; они не изгибаются и заканчиваются полукругом: между ними и чашечкой имеется небольшая яйцевидно-дротиковая лепка, то есть венки из маленьких листьев, полностью загнутых. Поскольку происхождение этого характерного элемента нельзя проследить до Сирии, естественно предположить, что он произошел от эллинской архитектуры Малой Азии, которая была полностью развита в своих основных аспектах со времен Дария. Общая форма, а также детальное оформление прямой чашечки узкими пучками цветов-лотосов настолько отчетливо указывают на египетскую модель, что ее, без дальнейших вопросов, следует приписать влиянию этой страны, которая была покорена персидским Камбизом. После повторения формовки в виде яиц и дротиков над чашечкой следует замечательный элемент из шестнадцати спиральных валиков, столь же похожих на формы ассирийских, сколь и ионических капителей. Спираль расположена таким образом вокруг продолговатой сердцевины стержня, что две из них соприкасаются с каждым из его углов — таким образом, они расположены вертикально, а не горизонтально. Происхождение формы, по-видимому, обусловлено скорее ассирийско-месопотамскими воспоминаниями, чем каким-либо влиянием греческого ионического стиля. Примечательное вертикальное положение спиралей лучше объясняется второстепенными орнаментами первых, чем архитектурными элементами последних. Украшения на ножках тронов и других частей мебели, изображенные рельефами, доказывают, что спираль чаще использовалась ассирийцами как вертикальное украшение древка, чем как горизонтальная коронационная капитель. (Рис. 81.) О том, что прежнее употребление было обширным, свидетельствует аналогичное появление формы на греческих примерах из Малой Азии. Спираль с вогнутыми или выпуклыми канавками, с ребристыми и желобчатыми валиками первоначально была двойной; в Персии ее перенесли на четырехгранный стержень, чтобы она служила не коронационным, а вертикальным украшением, одним из трех или четырех отдельных элементов сложной капители. Двуглавые животные были помещены на нем в качестве завершения колонны. В мифологических скульптурах Месопотамии львы и быки в равной степени разделяли почести частого изображения; а на столицах Персеполя рогатый двуглавый лев был заменен двуглавым быком. Это, однако, не имело важного значения, и об изменении известно только по единственному примеру — восточному портику Большого зала Ксеркса. (Рис. 82.) Изолированная попытка была тем более успешной, что никакие другие формы животных не были так хорошо продуманы и охарактеризованы жителями Востока, как лев; этот царь зверей с открытой пастью и мощными лапами был излюбленным предметом декоративной обработки вплоть до позднейших времен эллинского искусства. Поскольку сравнительно короткие передние лапы льва не могли быть согнуты под туловищем, а обязательно были вытянуты от плеча, общий контур капители нарушался длинной и прямой горизонтальной линией как раз в месте соединения с древком; и по этой причине львы, несмотря на их более величественные головы, не могли вытеснить традиционных быков.

Поскольку антаблемент, по всей вероятности, был полностью построен из дерева и бесследно исчез, восстановление этой части здания затруднено. Но обычные формы все же могут быть определены с большей точностью, чем представлено в реставрации Косте (рис. 82), которая представляет собой со вкусом подобранное сочетание скошенного и круглого карниза, характерного как для египетской, так и для ассирийской архитектуры, с зубцами и листовидными орнаментами, обнаруженными над всеми дверями и окнами персидских останков, и с украшениями по краям лестничных контрфорсов. Ряд высеченных в скале гробниц, принадлежащих ранним персидским царям Ахеменидам и датируемых временами Дария, представляют собой фасады царских дворцов и дают важную информацию о внешнем виде таких сооружений. Старейшая и лучше всего сохранившаяся из них обозначена клинописными надписями как гробница Дария. (Рис. 83.) Это особенно интересно как иллюстрация формирования антаблемента. Над поперечной балкой, которая лежит на спинах двуглавых животных, образующих капители колонн, расположен трехступенчатый эпистиль, подобный эпистиллю ионического стиля, так что каждая грань слегка выступает за нижележащую.

Увеличение граней эпистилия объясняется слабостью древесины, производимой в Месопотамии и Персии, которая, в отличие от единой массивной дорической перемычки, требовала использования нескольких балок для получения желаемой опоры. На нем следовали орнаменты, известные как зубчики, представляющие собой небольшие и плотно прилегающие балки горизонтальной, слегка выступающей крыши. Они очень похожи на зубные протезы на гробницах Бени-Хассана и на еще более наивные имитации деревянных домов, найденных в Ликийи, которые будут рассмотрены в следующем разделе.

В Персии пропорции зубцов и расстояния между ними все еще характерны для оригинальной деревянной конструкции — правдивость имитации, которая была утрачена еще с развитием ионического стиля. Природа следующей выше полосы неясна; было бы естественно предположить, что она является представителем такого полого карниза с листьями, который Кост ввел в свой антаблемент, если бы не то, что на этом элементе в другой гробнице виден фриз-рельеф с орнаментальными львами, и что замечательный блок из Дворца Дария в Персеполе является дополнительным свидетельством против этого. Одна из угловых опор переднего портика этого здания сохранилась на такой высоте, что можно наблюдать боковую опору перемычки. Это придает четкость выступу и очертаниям антаблемента. Он был шестикратно ступенчатым, и его лучше всего реконструировать, как показано на *рис. 84*, по ряду узких полос, которые в некоторой степени представляют слои горизонтального потолка и кровли. Из сравнения с высеченной в скале гробницей становится ясно, что дополнительный карниз, подобный тому, что над дверью и оконными рамами, здесь был невозможен. Если бы требовался парапет для доступной платформы крыши, он должен был иметь форму легкой балюстрады, а не тяжелого шотландского карниза.

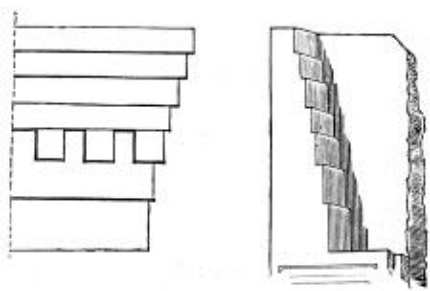


Рис. 84. Антаблемент Дворца Дария. Реконструирован по Подшипнику.

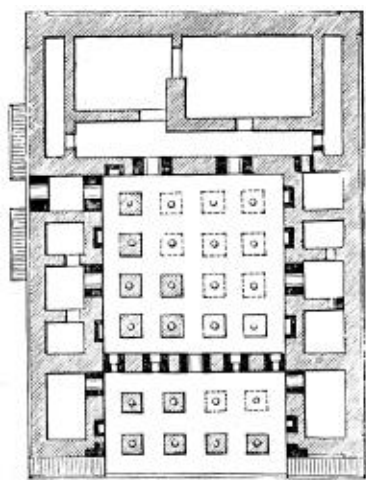


Рис. 85. План дворца Дария в Персеполе.

Старейшим и, поскольку лучше всего сохранившимся, наиболее понятным из царских жилищ на террасе Персеполя является то, которое, как показывают надписи, было построено Дарием. (Рис. 85; и К на топографическом плане Персеполя, рис. 78.) Он имеет правильную и хорошо продуманную планировку, продолговатая форма и общее расположение которого чем-то похоже на более простые греческие дома. С каждой стороны лестницы вели к узкому юго—восточному фасаду - двойной четырехстильной лоджии. По бокам от него располагались две умеренно большие комнаты, в которые, поскольку попасть в них можно было только с портика и они не имели связи с интерьером, вероятно, предназначались для охраны или слуг. Дверь между четырьмя окнами вела в квадратный холл, потолок которого поддерживали шестнадцать колонн, стоящих на одной линии с колоннами лоджии. Это пространство соответствовало атриуму греческих и римских домов. Три его стороны, за исключением передней, имели доступ во внутренние комнаты — те, что справа и слева, были небольшими, в то время как напротив входа они были более просторными и отделялись от холла коридором. Стены были украшены нишами, а также дверными и оконными проемами. Через одну из комнат слева был боковой вход, к которому вел двойной лестничный пролет на юго-запад. Несмотря на сохранность специальной террасы на фундаменте, ступеней, дверных, оконных рам и ниш, а также некоторых угловых опор, на первый взгляд, руины не соответствовали описанному здесь расположению. Все колонны дворца исчезли. Неясно, связано ли это с тем, что опоры менее претенциозного сооружения были деревянными, или же каменные шахты умеренных размеров, которые должны были им присвоены, были вынесены в течение двух тысяч лет, в течение которых руины дворцовой террасы служили карьерами для соседних городов. Квадратные постаменты, на которых стояли колонны, однако, остались в их первоначальном положении, так что количество и расположение опор можно легко и уверенно определить. Большая часть стен также исчезла. Некоторые угловые опоры и мраморные рамы дверей, окон и ниш, вырезанные из огромных монолитных блоков, сами по себе стоят прямо; но их совершенная сохранность и четко обозначенное положение позволяют без труда определить характер стены между ними. Похоже, что это были небольшие добытые в карьере камни или даже кирпич, которые таким образом легко удалялись или, в последнем случае, превращались в пыль под воздействием атмосферных воздействий; в то время как массивные дверные и оконные переплеты были защищены от демонтажа человеком и повреждений от времени. Их ступенчатые косяки украшены с внутренней стороны рельефами; тяжелые перемычки украшены карнизом из шотландии, украшенным тройным рядом листьев и окаймленным снизу астрагалом. От отверстий, через которые в большой зал поступал свет, не осталось и следа. Если бы, как обычно предполагается, окна, которые сейчас можно различить, были всем, что когда-либо существовало, покои дворца были бы самыми мрачными, за исключением колонного зала, в котором, помимо двери, было четыре выхода на лоджию. Свет в самом зале, должно быть, был тусклым, поскольку он не мог проникать непосредственно внутрь, так как окна и двери находились в тени глубокого портика с его двойным рядом колонн; а когда ему еще больше мешали близко расположенные шахты гипостилья, его было бы совершенно недостаточно для комнат. Далее следует отметить, что некоторые из внутренних комнат не имеют прямого сообщения с залом, хотя, если бы они зависели от него в плане освещения, то, несомненно, были бы снабжены оконными проемами вместо глухих ниш. Из существования второго этажа, о котором сейчас пойдет речь, очевидно, что горизонтальных отверстий в крыше и потолке существовать не могло; здесь это было бы еще более недопустимо, чем в дворцовых постройках Ниневии. Необходимо, однако, предположить другие отверстия для освещения и вентиляции, отличные от тех, которые сейчас можно наблюдать в руинах, и окна, скорее всего, были устроены таким образом, каким жители Востока все еще защищают свои жилища от взглядов внешнего мира, впуская свет и воздух, — способом, обычным у ассирийцев, а также у более древних греков. Отверстия, вероятно, находились на наружных стенах, прямо под потолком, высоко над землей. Все следы архитектурных элементов в таком положении обязательно должны были исчезнуть, когда масса каменной кладки, которая их поддерживала, была разрушена. Возможно, что их

форма была совершенно простой, как на реставрации Дворца Дария, приведенной в начале этого раздела (рис. 77), и не содержала резных деталей, помогающих их узнать.

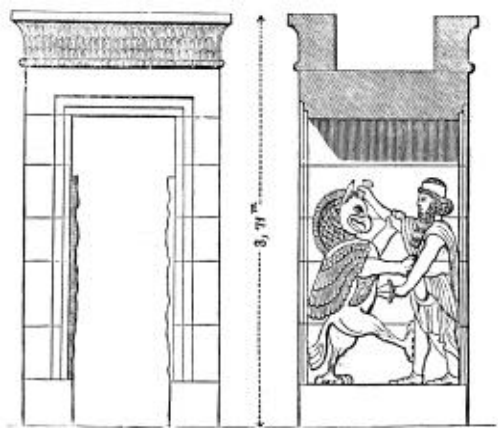


Рис. 86. Персидский дверной наличник.

Сравнение высеченного в скале фасада гробницы Дария с дворцом этого царя поможет при рассмотрении верхнего этажа. Поскольку гробница представляет дворец с незначительными изменениями, даже сносно совпадающими с его пропорциями, можно предположить, что монарх скопировал свое жилище на фасаде своей могилы, чтобы он мог, так сказать, обитать в нем даже после своей смерти. Это не единичный случай подобного рода в истории архитектуры. Второй этаж, отчетливо различимый на гробнице, нельзя рассматривать как незначительное украшение, тем более что Дворец Дария в Персеполе, судя по его плану, был устроен именно таким образом. Ограниченная площадь, превышаемая многими современными частными домами, делает естественным расширение за счет второго этажа; и это также становится возможным благодаря гипостилю, который занимает место, где в противном случае больше подошел бы открытый двор с полным верхним освещением. Пространство для лестниц было предоставлено двумя узкими коридорами рядом с задними помещениями. Второй этаж, однако, не был расширен по всему плану, но, по-видимому, оставил плоскую крышу боковых помещений в виде приподнятой веранды, возможно, защищенной от солнца навесами, поскольку *талар*, аналогичное, хотя и меньшее по размеру верхнее строение, стоит как павильон на современных домах Персии. Стены второго этажа вряд ли могли быть размещены где-либо еще, кроме как на неоправданно толстой перегородке гипостильного зала. Они не могли стоять над межколоннами, как на фасаде вырубленной в скале гробницы, — поскольку это было бы сложно, если не невозможно, построить, — но в других отношениях верхняя часть дворца, возможно, была похожа на это изображение. Его угловые опоры, представляющие собой странную комбинацию косозубых и круглых элементов, заканчивающихся снизу львиными лапами, а сверху односторонней львиной капителью, по крайней мере, кажутся скопированными с архитектурного образца и похожи в своей нижней половине на ножки трона, приведенные на рис. 87. Стоящие фигуры, которые в два ряда поддерживают потолок, возможно, были вырезаны рельефно или просто раскрашены. То, что это был распространенный орнамент, видно из его повторения на рельефах ворот, где такие типичные фигуры превосходно характеризуются как представители различных народов, покоренных персидской державой, они буквально поддерживали трон. Можно предположить, что вход и окна второго этажа находились на стороне, противоположной фасаду, где веранда была самой широкой, а лестницы вели с нижнего этажа, поскольку в противном случае имитация фасада высеченной в скале гробницы имела бы окна и двери, а также лестницу, которая, вероятно, двумя пролетами вела на самую верхнюю крышу. То, что крыша этого дома была плоской и доступной, видно из рельефов, рассмотренных в этой связи (рис. 83 и 87), один из которых представляет царский трон, затененный балдахином, другой — один из тех огненных алтарей,

которые, согласно персидскому обычаю, располагались на самом высоком уровне дома. Этот алтарь на вершине царского дворца упоминается в Библии, когда Езекия, ниспровергая сабейское поклонение солнцу, разрушил “жертвенник, который находится на вершине верхних комнат Ахаза”. При восстановлении Дворца Дария (рис. 77) введение алтаря с царским балдахином можно рассматривать как нечто большее, чем простое украшение дизайна. Эти простейшие и лучше всего сохранившиеся руины на террасе Персеполя позволяют сравнительно достоверно понять элементы персидской дворцовой архитектуры.

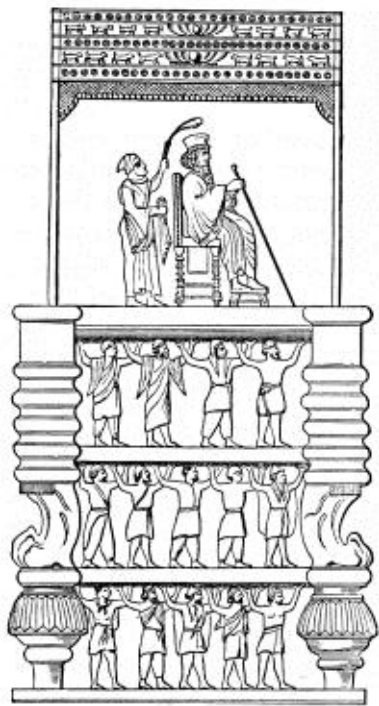


Рис. 87.—Рельеф с портала столонного зала.

Руины О топографического плана (рис. 78) показывают остатки аналогичного сооружения примерно тех же размеров, более позднего и, следовательно, представляющего меньший интерес, чем Дворец Дария. Дворец Ксеркса (L, M, N) был почти вдвое больше этого, поскольку имел просторную террасу перед воротами и колоннаду с одной стороны, природу которой трудно объяснить. С другой стороны, в нем не было больших помещений за гипостилем, поскольку комнаты справа и слева, судя по их более просторным пропорциям, делали их ненужными. Портик был шестистильный, и, следовательно, квадратный зал за ним был снабжен тридцатью шестью колоннами. Две боковые камеры были настолько большими, что их потолки требовали поддержки четырех колонн.

Еще больших размеров, более чем в восемь раз превышавших площадь дворца Дария, был Дворцовый зал Ксеркса (D, E, F, G), которому предшествовал великолепный двойной лестничный пролет. Потолок внушительного гипостиля поддерживался тридцатью шестью колоннами гигантских размеров. Нет никаких следов того, что с ним были соединены камеры; три его стороны были снабжены портиками в шестиугольном стиле, которые маскировали и художественно оживляли мертвые ограждающие стены. Каменная кладка исчезла, за исключением неважных остатков портала (G), которые Косте восстановил в качестве оснований постаментов. Хотя аналогичные руины в Сузах, исследованные Лофтусом, также были без стен, невозможно согласиться с Костом в том, что первоначально они вообще отсутствовали и что колонны центрального пространства были незакрыты — что три портала, снабженные отдельными крышами, были сгруппированы вокруг них без какой-либо связи. Хотя мы согласны с

Фергюссоном в том, что касается завершения линии стен и объединения целого под общей крышей, мы все же должны опровергнуть его дальнейшее предположение о том, что это здание было снабжено, как и Дворец Дария, верхним этажом; для этого отсутствовали все необходимые условия. Руины примечательны тем, что остатки колоссальных колонн находятся в сравнительно лучшем состоянии сохранности. Они представляют три ордена, описанные выше: ордена западного портика с двуглавым быком; ордена восточного портика с двуглавым львом, а остальные представляют собой форму коронации в виде вала, состоящего из трех или четырех членов. Предназначением этого здания было не жилище, а, без сомнения, праздничный зал для аудиенций и церемоний самого тщеславного и великолепного из деспотических монархов. С этой целью он был удачно расположен рядом с входными воротами на дворцовую террасу. Это одно из самых огромных зданий в мире; площадь, покрываемая его планом, около 10 500 кв. м., почти равна площади Миланского собора и превосходит площадь Кельнского собора примерно на 2350 кв. м.

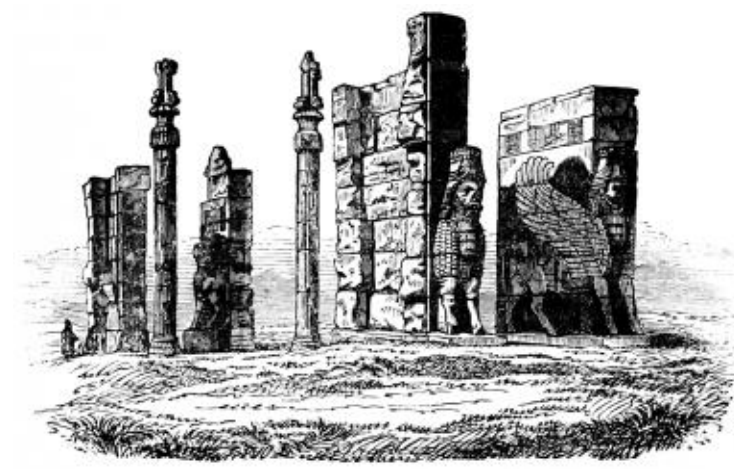


Рис. 88. Пропилеи Ксеркса в Персеполе.

Впечатляющий портал рядом с ним, В, который, как доказывают надписи, также был возведен Ксерксом, остается вертикальным в грандиозных массивах, показанных на рис. 88. Адекватное объяснение его природы невозможно. Ясно только, что его принципиальное расположение, как и у аналогичного портала Н террасы, было определено пересечением проходов, причем пересечение было отмечено четырьмя колоннами, в то время как параллельные стены были сделаны из скульптурных мраморных блоков. В предыдущей работе по истории древней архитектуры, [\[1\]](#) автор высказал предположение, что боковые стены были построены в направлениях, отмеченных пунктирными линиями на топографическом плане (рис. 78), соединяющих портал с восходящей лестницей. Таким образом, ворота приобрели бы характер укрепления, завершающего дворцовую террасу, вместо того чтобы быть бесполезным сооружением, которое легко обойти, как это обычно считается. Вполне вероятно, что эти боковые стены существовали также у главных порталов ассирийских дворцов, поскольку в противном случае входы, особенно в гарем, были бы слишком открыты. Эти массивы каменной кладки исчезли с руин Ниневии из-за разрушения границ террас, а в Персеполе, где все стены были разрушены и унесены, их протяженность не обозначена более прочными дверными и оконными рамами, которые остались только от дворцовых оград.

Предположение о наличии аналогичных сообщающихся стен в связи с другими порталными конструкциями дворцовой террасы (Н и Q) не только придает им всю важность, но и проливает свет на здание огромной протяженности (С), назначение которого до сих пор было

проблематичным. Это сооружение было названо, за неимением лучшего названия, Залом ста колонн. Это протяженное ограждение квадратного плана, внутри которого стояли колонны, о которых можно судить по остаткам шести из их числа. На фасаде был портик, не десятистильный, как внутри, а восьмистильный; два основания, оставшиеся *на месте*, определяют его расположение и размеры. Судя по их меньшему диаметру, высота колонн составляла около 7 метров. Ограждение зала, определяемое по протяженности остатками всех порталов и ниш, составляло 68 метров с каждой стороны. Согласно общему признанию, здание было ограничено территорией, ныне покрытой его руинами, и служило вторым большим залом для церемоний. Фергюссон называет его залом коронации. Но, помимо того факта, что Зал Ксеркса своими внушительными пропорциями должен был гораздо лучше подходить для такой цели, чем это низкое и широкое пространство, где лес колонн загораживал обзор, вряд ли возможно, чтобы на террасе были предусмотрены два таких обширных здания для одного и того же использования. Но этому важному элементу восточного обычая - гарему, который, как утверждает традиция, существовал в персидских дворцах, - еще предстоит отвести достаточное место. Если рассмотреть руины в их связи с другими дворцовыми сооружениями Персеполя, становится ясно, что это не может быть ничем иным, как центральным залом аналогичной, но более протяженной серии покоев, из которых, как и в случае с разрушенными остатками в О, сохранились только гипостиль и портик, в то время как стены всех внешних помещений исчезли. В настоящее время сохранились только двери и окна в стене террасы; и поскольку входы, естественно, были маленькими, а отверстия для света находились высоко над землей, в ограде гарема, неудивительно, что эта каменная кладка исчезла почти полностью. Однако сохранились два главных портала, возможно, единственные на крайних стенах, которые обозначают очертания здания. Это ворота Н и Q топографического плана: на первом из них даже видны некоторые следы ограждающей стены; это вход из дворцов К, L, M, N и О; второй, вероятно, вел в открытый двор, доступ в который, должно быть, был разрешен пленным. Пространство между гипостилем и внешней стеной, обозначенное на плане пунктирными линиями, должно быть, было занято многочисленными маленькими комнатами, служившими жилищем для трехсот девушек гарема. Низкий и широкий центральный зал служил местом собраний; большое количество его колонн и чрезмерно низкий потолок исключают мысль о том, что он использовался для публичных церемоний, но делают его особенно приспособленным для этой цели, поскольку многочисленные шахты разделяют группы задушевных собеседников. Тусклый полумрак комнаты на этих вечерних собраниях оживлялся разноцветными восточными светильниками. Гарем на террасе, таким образом, получил развитие, аналогичное развитию царских жилищ, и его неизбежно большая протяженность была обеспечена в подобающем месте. Исходя из предположения, что останки в точке Р принадлежат гарему, признается неотъемлемая часть восточного дворца, и занят большой участок террасы, использование которого иначе не могло быть указано на топографическом плане.

Расположение террасы при Дарии, по-видимому, значительно отличалось от такового при его преемниках. Неизвестно, увеличивалась ли с тех пор его протяженность; чтобы установить этот момент, потребовались бы обширные раскопки. Вероятно, северо-западная сторона плато была застроена путем добавления земли к естественной скале; постройки на южной половине кажутся более примитивными: несомненно, однако, что положение подъема было изменено во время великой реконструкции, завершенной Ксерксом, и, возможно, начатой во второй половине правления Дария. Ориентация Дворца Дария, который из всех зданий Персеполя единственный обращен на юг, показывает, что большая лестница изначально находилась на южном конце террасы. Огромные каменные блоки с дюбелями обеспечивали стабильность и сохранность новых частей фундамента. Широкие и плавно поднимающиеся ступени сохранились в таком хорошем состоянии, что по ним и сегодня можно подниматься верхом.



Рис. 89. Алтарные пьедесталы в Пасаргадах.

Среди сохранившихся памятников персидской архитектуры нет храмов; было бы тщетно искать такие сооружения; поклонение земле не требовало закрытых помещений, требовались только жертвоприношения и молитвы на вершинах гор или искусственных возвышенностях. Геродот рассказывает, что персы не только презирали храмы, но и не воздвигали ни изображений своих божеств, ни даже алтарей. Последнее утверждение, безусловно, неверно; поклонение огню особенно требовало создания алтарей, и они представлены на орнаментированных фасадах вырубленных в скале гробниц. (Рис. 83.) Вполне вероятно, что два пьедестала, стоящие рядом друг с другом на дворцовой террасе Пасаргад, принадлежат древней персии. Они представляют собой кубы, каждый высотой около 3 м; один заканчивается ступенями и имеет с одной стороны прямую линию восходящих лестниц; платформа на вершине была достаточно большой, чтобы вместить алтарь, или, возможно, сама использовалась как вместилище для огня и жертвоприношений. Они похожи на алтарь на верхнем этаже дворца Дария, используемый для религиозных обрядов. Можно рискнуть предположить, что эти два алтаря, расположенные в такой близости, указывают на дуализм персидского культа Ормузда и Аримана.

Другие крупные памятники этой страны, возможно, имели какое-то отношение к религиозным обрядам; но поскольку у них отсутствует какая-либо характерная форма, это не может быть доказано. Так обстоит дело с конусом Дарабгерд, известным как Келла Дараб, который, по-видимому, является имитацией естественного кургана. Он окружен круглой стеной с отверстиями в восьми равноудаленных местах и поднимается двумя кольцами каменной кладки на высоту 48 м. Похожим сооружением является массивная башня Фируз-Абада, представляющая собой прямоугольный обелиск высотой 27 м и размером 8,5 м с каждой стороны основания. Рядом с ним находится огромная платформа с широкими контрфорсами с четырех сторон, которые направлены по сторонам света; основание массива имеет размеры 61 на 78 метров. Каменная кладка выполнена из тщательно обтесанного камня, работы, не встречавшейся в стране после наступления христианской эры; крепление блоков в виде ласточкиного хвоста аналогично тому, что используется на мостовой террасы в Персеполе.

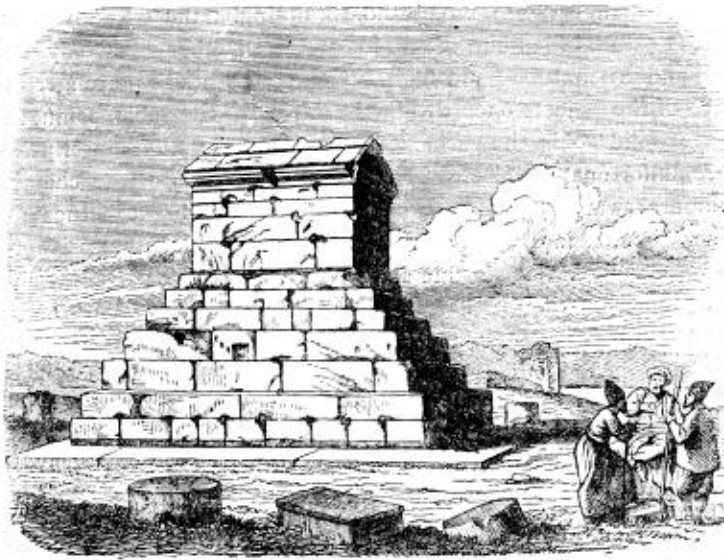


Рис. 90. Гробница Кира.

К рассмотрению этих сооружений следует добавить рассмотрение полусвятых гробниц. Хотя немногие другие памятники восходят к эпохе основателя персидского владычества, героического Кира, фортуна, по-видимому, сохранила его гробницу почти полностью нетронутой в архитектурном отношении. Описание этого места Аррианом неточно, но его рассказ все же можно отождествить с интересным и, очевидно, древнеперсидским памятником, ныне известным как Медшед Мадер-и-Сулейман, гробница матери Соломона. Он расположен в Мургабе, недалеко от руин Пасаргады, которые содержат надписи с именем Кира и рельефы, увековечивающие его подвиги. Памятник состоит из семиступенчатой террасы, покрывающей поверхность земли размером 12,5 на 13,5 м.; он построен из огромных, тщательно соединенных блоков и имеет башню с остроконечной крышей. Простая и плавно изогнутая лепнина карниза и основания целлы не выдает греческого влияния, но возможно, что форма крыши, редкая на Востоке, может быть объяснена воспоминаниями об эллинском строительстве, наблюдавшемся во время кампаний Кира в Малой Азии. Вход, описанный Аррианом как очень маленький, составляет 0,9 м в ширину и 1,2 м в высоту; внешний вид кельи составляет 5,2 м в ширину и 6,3 м в длину; сама камера всего 3 м в длину и 2,1 м в ширину и высоту. Естественно, больше нет никаких следов предметов, которые когда-то находились внутри - стола, гроба и носилок из чистого золота; одежд королевского пурпура. Надписи, к сожалению, также исчезли. Блоки пола камеры врезаны друг в друга с большой точностью; этому обстоятельству и точному соединению всей массивной каменной кладки следует приписать исключительно прекрасное состояние сохранности здания. Все сооружение производит впечатление халдейского храма с террасами. Не исключено, что Гробница Кира получила такую священную форму потому, что характер героя Западной Азии был приписан царю вскоре после его смерти. Мрачное сооружение, по-видимому, окружала колоннада; несколько барабанов его колонн все еще возвышаются над землей. В сообщениях греческих авторов упоминаются здания, возведенные для священников, чьему попечению был доверен памятник; считается, что они были обнаружены на развалинах соседнего караван-сарая.

Гробницы более поздних персидских царей, которые на протяжении всей династии Ахеменидов были почти одинаковыми, имеют совершенно иную природу, чем гробницы Кира, поскольку вырублены прямо в скале. На крутом утесе Накш-и-Рустам и Персеполя есть семь таких фасадов, которые образуют впечатляющую деталь ландшафта, как вблизи, так и издалека. Все они повторяют описанный выше тип гробницы Дария, изображая царское жилище на стене перед погребальной камерой. (Рис. 83.) Только нижняя половина двери используется в качестве входа, верхняя часть закрывается имитацией рейки. Он ведет в коридор, идущий параллельно поверхности утеса; в Гробнице Дария он простирается влево, за пределы ширины фасада, к трем

камерам, каждая из которых рассчитана на три гроба. Все эти могилы были разграблены, когда их исследовали Кост и Фланден. Высеченная в скале гробница в Серпульт-Зохабе имеет еще более простое расположение; первоначально она имела две колонны спереди, но больше не украшалась; внутреннее убранство состояло из небольшой камеры, в которой хватало места только для двух саркофагов. Неясно, следует ли рассматривать другие памятники в окрестностях Накш-и-Рустама и Пасаргад как гробницы. Они напоминают башни; их углы укреплены пилястрами, и по бокам у них есть продолговатые ниши, рамы которых трехступенчатые. О гробницах персидских подданных вообще ничего не известно; возможно, что жители этой страны раньше, как и в настоящее время, переносили своих умерших с гор в Некрополь Халдеи, где миллионы могил все еще ожидают научного исследования.

Так же мало известно о персидской домашней архитектуре. Не найдено никаких следов частных домов, относящихся к историческому периоду, более раннему, чем период правления римских императоров. Жилища подданных не шли ни в какое сравнение с великолепными дворцами их деспотических правителей и, должно быть, были построены из самых разрушаемых материалов. Мы можем представить, что персидский дом чем-то напоминал по расположению плана царские жилища, хотя, конечно, был значительно упрощен за счет замены гипостильного зала открытым двором, отсутствия террас, колонн и резьбы, а также сокращения всех пространств и размеров до минимума.

Персы проявили гораздо меньше независимости в скульптуре, чем в архитектуре. В своих рисунках они показали себя лишь скудно одаренными знатоками ассирийского языка и мало чего добились, подчинившись влиянию других народов, дух которых они не понимали и не использовали для какого-либо возможного улучшения ассирийских традиций. Месопотамцы в своем художественном развитии полагались на свои собственные ресурсы; поэтому они искренне смотрели на первоисточник природы как на образец для своих скульптурных работ; но персы на более широких территориях своего царства, вместо того чтобы извлекать пользу из изучения природы, столь необходимого для истинного прогресса, зависели от форм и методов, унаследованных от ассирийцев, которым они привили определенные особенности, заимствованные у египтян, а также, в еще большей степени, от высшего искусства, практиковавшегося греками Малой Азии во времена Дария и других народов. Ксеркс. Переняв чужеземные черты, смешав месопотамскую, египетскую и эллинскую манеры выражения, они полностью пожертвовали оригинальностью и простотой стиля и превратили свою скульптуру в отталкивающий гибрид негармоничных элементов. Вполне можно себе представить, что из-за этой безжизненной имитации творческий импульс угас, и искусство становилось все более и более ограниченным, пока, наконец, не превратилось в простое декоративное произведение ручной работы. Персы могли бы с большей легкостью отказаться от облицовки своих стен резными плитами по ассирийскому обычаю, поскольку сама их архитектура в гораздо большей степени, чем месопотамская, соответствовала своей собственной цели — своими средствами достигала того, чего в других местах достигали скульптурой и живописью.

С персидскими статуями во весь круг мы не знакомы. Сохранилось несколько примеров колоссальных монстров в полукруге, подобных тем, что встречаются в ассирийской скульптуре. По замыслу и деталям, по пропорциям и расположению они почти не отличаются от ассирийских: они лишь несколько жестче; их похожие на ремни сухожилия и жилы, мускулы и волосы доведены условностями почти до чистого орнамента; они полностью утратили жизнеподобную естественную правдивость произведений Ниневии. Тенденция к украшательству хорошо выражена в крыльях этих монстров. Прямолинейные перья моделей на Тигре были в Персии преобразованы в изящные, но неестественные изгибы, которые также можно увидеть у грифонов греческой архитектуры. Этот колосс находится в наилучшем состоянии сохранности в Пропилах Ксеркса, недалеко от подъема на террасу Персеполя. Спереди изображены совершенные быки с пропорционально маленькими головами; сзади — уже упомянутые херувимы с длиннорылыми человеческими головами, увенчанными тиарами. Эти чисто ассирийские чудовища ворот,

возможно, можно рассматривать как трофеи из Месопотамии, которые со временем натурализовались в персидской практике дворцовой архитектуры.



Рис. 91. Рельеф портала Персеполя. (См. рис. 86.)

Если бы кладка, вероятно, из кирпича, получила богато украшенную скульптурой каменную облицовку, подобную той, что покрывала ассирийские стены, какие-то остатки этого наверняка были бы найдены. Однако кажется, что поверхности стен были украшены только картинами. По мере того, как уменьшался резной декор, увеличивалась архитектурная обработка окружающих массивов за счет дверей, окон и ниш, а также многократно ступенчатых балок эпистилия и венчающей его скотии, богато украшенной листьями над перемычками. Только внутренние поверхности дверных косяков были использованы для рельефных изображений, сюжеты которых были частично мифологическими, частично церемониальными. Руины Пасаргад изображают такую мифологическую фигуру в длинных, плотно прилегающих одеждах без складок, в соответствии с ассирийской традицией, хотя и несколько более легких пропорций. У него менее выраженный семитский профиль, египтизируемый длинными закрученными бараньими рогами на голове и неуместными украшениями в виде нильских ситул, дисков и уреос-змей; большая его часть настолько разрушена, что узнаваемы только очертания. На террасе Персеполя повторяется царственное или божественное существо, поднимающее льва в воздух и одновременно душащее его, подобное тому, что в более энергичном виде изображено на рельефах Ниневии; или эта фигура пронзает коротким мечом быка, льва или грифона, стоящего вертикально на задних лапах. Одно из таких своеобразных мифологических представлений приведено на рис. 91. Голова мужской фигуры, украшенная диадемой, отличается от ассирийского типа только более длинным и менее выступающим носом и некоторым уменьшением пышности волос и бороды. Открытые конечности, руки и ноги, имеют более стройные пропорции; с более мягким и несколько эллинизированным размахом очертаний, здесь меньше лепки, чем было обнаружено на Тигре. Выражение огромной мускульной силы, поразительной и здоровой энергии действия, свойственной ассирийцам, утрачено в Персии. Предметы одежды не мешковидны и не облегают фигуру; при обработке поверхностей с богатым рисунком предпринимается попытка, не совсем удачная, подчеркнуть складки драпировки и свободное струение ткани. В этом отношении можно распознать влияние Азиатской Эллады, действительно, оказавшееся на довольно бесплодной

почве и встреченное с небольшим пониманием. Обувь с ремешками придает стесненной ноге ее истинную форму, поскольку подошва изогнута даже сильнее, чем в случае с голым подъемом. Способность, давно приобретенная греками, поднимать заднюю ступню движущейся фигуры так, чтобы только пальцы ног касались земли, была столь же далека от персов, как и способность заставлять все тело участвовать в действии, перенося вперед сиюминутное положение. Человек, по-видимому, не в состоянии ни отвести животное от себя, ни, приложив дополнительные усилия, нанести смертельный удар. Противостоящий грифон точно так же окаменел; здесь он появляется с головой орла и оперенным хвостом, в других изображениях встречается с головой льва и хвостом скорпиона. Обе лапы передних лап и один из орлиных когтей задних лап находятся в положении атаки; одна лапа захватывает правую руку, когда она тянется к голове чудовища; другая положена на левую, которая пронзает его тело широким и заостренным кинжалом. В то же время одна из птицеподобных задних лап касается переднего колена человеческой фигуры. Но нигде нет энергичного движения захвата или давления, характерного для ассирийских скульптур; есть поза, но нет действия; и, таким образом, чудовище-лев-орел не обладает устрашающей силой — только что-то отвратительно комичное в фигуре и осанке. Бык или лев, которые иногда заменяют грифона, также не имеют ничего от ассирийской силы; сцену можно было бы рассматривать как безобидную игру человека с животным, если бы не меч, наполовину вонзившийся в тело.

Наиболее доступными предметами для такого искусства, естественно, были простые церемониальные представления, где действие, сведенное к минимуму, естественно, не было ни сиюминутным, ни энергичным. Там прогуливается царь с посохом и цветком лотоса в руках, сопровождаемый евнухами, в треть его роста, которые несут его носовой платок и зонтик от солнца и охлаждают его веером из павлиньих перьев. Любопытно отметить, что на рельефе на двери в задней части дворца отсутствует солнцезащитный козырек, поскольку он используется только для выхода наружу. Поверхностное наблюдение за персидской скульптурой может быть обманчивым, и нам может показаться, что мы распознаем спокойное достоинство в том, что является простым отсутствием всякого выражения. Так обстоит дело с часто повторяющимися церемониальными сценами, архитектурное применение которых упоминалось выше. (Рис. 87.) Трон с балдахином кажется воздвигнутым на возвышении; король сидит, положив ноги на подставку для ног, его свита стоит перед ним с кадилницами. Три наложенных друг на друга ряда мужчин стоят как сторонники трона, держа помост на вытянутых руках. Фигуры расположены в таком правильном положении, что эффект носит чисто декоративный характер; но по отдельности они интересны в той мере, в какой они призваны представлять в облике и костюмах различные национальности персидской империи. Несмотря на знаменитое описание смотра персидской армии на берегах Геллеспонта, данное Геродотом, было бы безнадежно пытаться распознать среди фигур типы известных племен. К аналогичному типу относятся верхние части высеченных в скале рельефов на гробницах Ахеменидов, архитектурные особенности которых уже упоминались. Из-за священного характера этих могил короли изображены не восседающими на тронах, а стоящими на ступенчатой платформе перед алтарем, над которым парит крылатое божество в окружении солнечного или лунного диска. Рассмотрение внешней отделки верхних этажей дворцов было бы здесь уместно, если бы можно было доказать, что орнамент действительно был вырезан.

Персидская скульптура получила свое самое широкое применение на контрфорсах ступеней, расположенных перед каждым дворцом. Здесь представлены церемониальные сцены ассирийских дворов в слабом воспроизведении, далеком от четкой и тщательной прорисовки деталей и натуралистического моделирования тел, характерного для произведений Месопотамии. Длинные процессии мужчин представляют разные национальности, характеризующиеся их костюмами и обращением с волосами и бородой; их различными шапочками из перьев, капюшонами, капюцинами, остроконечными шляпами; короткими юбками с широкими панталонами; длинными одеждами с большой полнотой внизу и рукавами, ниспадающими множеством складок; шкурами животных, которые носят в качестве мантий; поясами, перевязями для мечей, луками и колчанами;

своеобразными сандалиями, туфлями, ботфортами и тому подобным. Эти подданные приносят монарху самые разнообразные подарки — лошадей, верблюдов, овцебыков, баранов, коз, повозку, слоновьи бивни, ткани, одежду (среди которой можно различить даже чулки различных видов), мечи, двуглавые молотки, браслеты для рук; кадила с сосудами для благовоний; мазь в маленьких чашечках, которые несут на подносах, похожих на весы; бурдюки с вином, кубки, круглые и лепешкообразные хлебцы, которые носят на ладони; резные чашки и блюда; маленькие сумки и т.д. Другие несут только лотосы-цветы и гранаты. Это стройные, узкогрудые фигуры; короткая верхняя часть тела дана в профиль, без анатомической достоверности в общей форме или деталях; не только лишена движения, но и, по-видимому, неспособна к нему. Иногда положение рук показывает, на самом деле, не жест, а некоторую попытку изменить положение; руки лежат друг на друге или касаются рта, кончика бороды, рукояти меча, висящего сбоку, или колчана, или вытянуты так, чтобы опираться на плечи предшествующей фигуры в процессии.

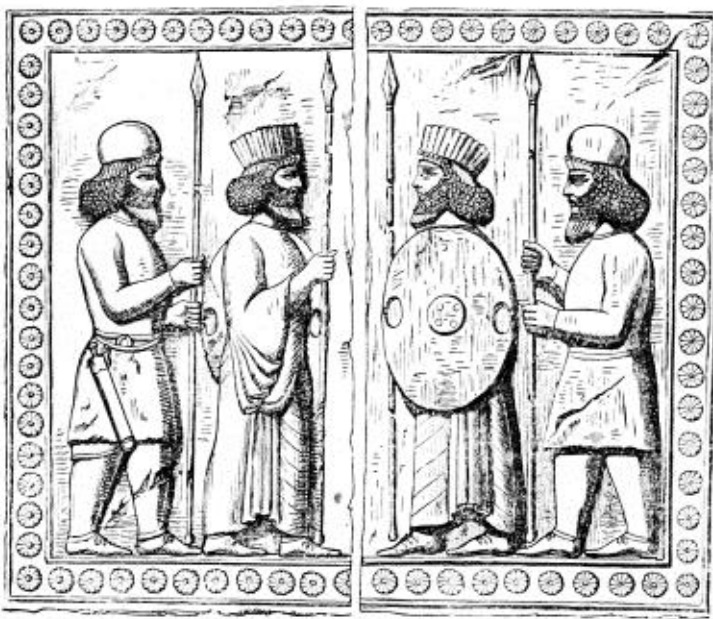


Рис. 92.—Рельеф с лестницы Дворца Дария.

Какими бы безжизненными они ни казались, они все же превосходят вооруженных копьями стражников, которые длинными процессиями маршируют друг к другу с противоположных сторон. (Рис. 92.) Головы отличаются от ассирийского типа только заостренной бородкой на подбородке; тела чередуются в униформе двух фиксированных образцов. Один из них без щита, в плотно облегающем кожаном одеянии, с неуклюжими панталонами, подвязанными у лодыжек, и в шарообразной шапочке исключительной неуклюжести. Другой, отличающийся щитом и плюмажами, в длинной мантии, подтянутой на бедрах, и с широкими рукавами, свисающими складками, выглядит более сносно. Эллиптические щиты, подобные щитам Беотии, имеют круглую выемку с обеих сторон, в которую, вероятно, помещалось копье; они укреплены круглой пластиной, приклепанной к центру. На лестнице террасы, в треугольниках, образованных восходящими ступенями, изображены группы животных — львы, схватившие быков сзади. Хотя формы переданы с небольшим пониманием деталей, вся композиция хорошо вписана в отведенное ей треугольное пространство и, таким образом, имеет определенную декоративную и архитектурную ценность. Парапет лестничной террасы украшен рядами весьма условных лотосов-цветов на покрытых листьями стеблях; в его центре изображено крылатое божество в виде диска между припавшими к земле львами. Резьба на контрфорсе лестницы, хотя и однообразная, все же была настолько богатой, что придавала этому элементу почти такое же различие, как фронту в

греческой архитектуре, на который он чем-то похож по очертаниям, подъем с каждой стороны образует треугольник. Изображения на нем по своей тематике соответствуют фасадам дворца, где стояли стражники, а также депутаты, приносящие подарки от подвластных народов. Хотя разделение поверхности на несколько горизонтальных полос рядами фигур, расположенных одна над другой, не является художественно красивым, оно все же имеет то преимущество, что стандарт пропорций не нарушается, как это часто бывает, когда колоссальные статуи устанавливаются перед зданиями; недостаток, возможно, будет меньше, когда фигуры в натуральную величину, подобные этим, кажутся карликовыми по сравнению с огромными зданиями.

Известно только одно важное историческое место — высеченный в скале рельеф Биксуэтона. Король, сопровождаемый стражниками, ставит ногу и лук на жертву, лежащую навзничь на земле, которая умоляюще протягивает руки, в то время как приближается процессия из девяти пленников со связанными за спиной руками. Вверху изображено крылатое божество. Гордая осанка короля и сутулость беспомощных врагов демонстрируют несколько более высокие художественные способности. Хотя персидская скульптура в некоторых редких случаях была успешной, все же должно сохраняться убеждение, что по сравнению с искусством Ассирии она была не только зависимой имитацией, но и не достигла ни одного из преимуществ своей модели. То, что было заимствовано из других стран, кроме Месопотамии, было поверхностно приведено в исполнение в незначительных деталях. Строго говоря, мы вряд ли можем признать существование искусства скульптуры в Персии, поскольку оно не имело ни независимого основания, ни какого-либо собственного прогресса.

От персидской живописи не осталось никаких остатков или информации. Стены, без сомнения, были оштукатурены и раскрашены. Если бы здесь была облицовка глазурованной плиткой, согласно месопотамской практике, наверняка были бы найдены какие-то фрагменты этого почти неразрушимого материала. Судя по аналогии с резьбой, вполне вероятно, что росписи на стенах носили в основном декоративный характер и имели второстепенное значение. На главном фасаде зданий оставалось лишь немного места, где можно было бы использовать расписные украшения; фасад Гробницы Дария был в значительной степени покрыт надписями. С другой стороны, реставрация Дворца Дария, приведенная в начале этой главы (*рис. 77*), показывает, что помощь цвета была особенно необходима на других сторонах, которые были бы голыми и монотонными без нарисованных орнаментов. Мы можем предположить, что персы чувствовали эту потребность и что декоративная живопись широко использовалась; их привело к этому знакомство с методами ассирийского искусства и с цветными фресками, распространенными в Египте, обе земли которого они считали своими провинциями-данниками. Хотя мы не можем говорить о монументальной независимости персидской скульптуры и живописи — о которой, действительно, никто из жителей древнего Востока не имел ни малейшего представления, — искусство этой страны имело, по крайней мере, то превосходство, что его три ветви в своем применении находились в истинных отношениях друг к другу, поскольку архитектура использовала и продвигала родственные искусства как второстепенную декоративную помощь; живопись и скульптура не преобладали в чрезмерной степени, характерной для более древних народов Востока. Египтяне, чья архитектура, в остальном столь богато развитая, была в основном ограничена внутренними помещениями, чрезмерно использовали роспись и койланаглифы, чтобы оживить мертвые массы наружных стен. Ассирийцы нуждались в скульптурной облицовке и раскрашенной штукатурке, чтобы поддерживать и скрывать слабость своей каменной кладки и ее непригодность для архитектурной обработки как внутри, так и снаружи. Таким образом, чисто декоративное искусство приобрело неоправданное господство в обеих странах. С другой стороны, у персов архитектура достигла своих полных прав благодаря важным и гармоничным достижениям, в то время как декоративная скульптура и живопись отошли на подобающее им подчиненное положение.



Рис. 93.— Вырубленные в скале гробницы Мира.

ФИНИКИЯ, ПАЛЕСТИНА И МАЛАЯ АЗИЯ.

Т Примитивная традиция, которая делает долину Евфрата и Тигра центром самой развитой культуры на земле, иллюстрируется необычайной широтой влияния месопотамии как во времени, так и в пространстве. Простираясь на восток вплоть до Ганга, в западном направлении выходя за пределы Адриатики, ограниченная на севере только негостеприимной Скифией (Сибирью), а на юге Индийским океаном, ее корни спустя долгое время после наступления христианской эры пустили свежие побеги в Западную Азию, узнаваемые в памятниках Сасанидов и в произведениях арабов-завоевателей мира. Источник местной цивилизации не был полностью исчерпан, хотя после падения персидской империи и основания Александром Македонским греко-азиатской монархии эллинизм распространялся по Западной Азии в течение пяти столетий - сначала среди роскошествующих Селевкидов, присоединивших к себе азиатскую половину Македонской империи, а в более поздние времена под строгой военной властью периода римской империи. Варварство парфян также не могло полностью стереть с лица земли реминисценции древней персидской и месопотамской культуры. Эти влияния проявились снова, когда перс Ардшир, который мог похвастаться прямым происхождением от Ахеменидов и поэтому византийские греки называли его Артаксерксом, сбросил иго варваров—парфян в 226 году от Рождества Христова, поскольку его праотец Кир восемью веками ранее основал свою империю на мидийской. Ардшир был первым правителем новой национальной персидской династии, названной в честь его отца, Сассана, — расы, под властью которой земли к востоку от Тигра были возведены до такой славы и значения, которые давали о себе знать даже в далеком и могущественном Риме. Один римский император, несчастный Валериан, был даже вынужден томиться последние десять лет своей жизни в персидской тюрьме, поскольку римляне не решались освободить его из презренного рабства сасанида Шахпура I. Тем временем он позаботился о том, чтобы передать потомкам этот всемирно известный результат персидской храбрости и коварства в виде многочисленных памятников и высеченных в скале рельефов, свидетельствующих, как лист подлинной истории, о событии, столь унижительном для Рима.

Дворец Ктесифона — сасанидского представителя эллинской Селевкии на Тигре, города Диадохов, который сам занял место халдейского Вавилона на Евфрате, — жилища Сарбистана и Фируз-Абада, со многими другими зданиями и памятниками, высеченными на скалах, свидетельствуют о художественных способностях нового персидского царства, которое продолжало процветать до основания магометанской державы в Месопотамии в 641 году нашей эры. Многое, несомненно, было связано с искусством искусства. утрачен, и художественная орнаментика архитектуры, о чем свидетельствуют колонны и пилястры Сарбистана, у которых нет капителей или основания, снова опустилась до грубости древних памятников Халдеи; но, с другой стороны, конструктивный выигрыш был немалым, особенно в большем развитии ворот, окон и ниш, а также в появлении огромных арок, цилиндрических сводов и куполов, которые приобрели своеобразные формы параболических линий, хотя и не исключая круглую арку. Поздние персы оказали заметное влияние на арабов-завоевателей, которые, имея мало местных традиций, были легко восприимчивы: это иллюстрируется аркой в виде подковы, столь характерной для мавританской архитектуры, которую можно проследить в работах Сасанидов от дворца Ктесифон до памятника Так-и-Геро. Однако хронологические соображения и растущее влияние греческих и римских элементов, по-видимому, запрещают рассматривать сасанидскую архитектуру в такой последовательности. Индийское искусство опущено главным образом на том основании, что лучшие работы Дальнего Востока вообще не относятся к истории античности; памятники, предшествующие христианской эре, такие как колонны Ашоки, слишком неразвиты и лишены независимости, чтобы заслуживать отдельного рассмотрения. Здесь было бы еще меньше места для обзора сасанидской скульптуры, потому что в ней, несмотря на повторение древних месопотамских фигур и деталей, и несмотря на национальные особенности, наблюдаемые в моделировании мускулов и драпировок, эллинское и римское влияния слишком велики, чтобы позволить должным образом рассматривать предмет в отрыве от художественного развития Греции и Италии. Сасанидское и индийское искусство, хотя и стоящее в определенном отношении к цивилизации древности, может получить более справедливую историческую трактовку, если рассматривать его непосредственно перед появлением мусульманских методов строительства, на пороге средневековья.

Основные потоки культуры и интеллектуального развития всегда неуклонно направлялись на Запад: таково было направление широко распространяющегося художественного влияния Месопотамии. Долина Евфрата и Тигра отделена от берегов Средиземного моря пустынными участками, которые не позволяли ассирийским традициям, хотя и направляемым и поддерживаемым важными торговыми путями, немедленно и бесспорно овладеть полосой финикийского побережья. Египет лежал слишком близко для этого; его влияние не могло не ощущаться мореплавателями сирийских земель. В течение некоторого времени были распространены неопределенные теории относительно встречи и смешения своеобразных цивилизаций земель Нила и Тигра, но до недавнего времени Финикия была наименее известной страной древнего мира. Сирийская экспедиция французов под покровительством Наполеона III, как и египетская при Наполеоне I., предоставила возможность тщательного и систематического исследования финикийских останков. Трудности проведения исследований были не меньшими, чем в Халдее. “Земля, - говорит Ренан, которому было поручено провести исследования, - в настоящее время полностью опустела. Уничтожение лесов повсюду сделало свое злое дело; почва, год за годом уносимая жителями деревень или смываемая потоками зимних дождей, исчезла из коренных пород; поток воды из источников, все более и более истощаясь, стал слишком слабым, чтобы найти путь к морю, несмотря на многочисленные препятствия; окруженный дюнами и наносными образованиями, он наполняет равнину ядовитыми испарениями болот, так что некогда цветущая и густонаселенная земля превратилась в зловонную пустыню, где на многие мили простирается пустыня. почти не видно ни одной хижины”.

Остальные памятники в основном сгруппированы вокруг пяти основных торговых городов побережья — Руада (Арадус), Амрита (Маратус), Джебейля (Библус), Сайды (Сидон) и Сура

(Тир), — которые следуют друг за другом с севера на юг в заданной последовательности. Еще дальше к югу находятся изолированные руины близ Габр-Хирама и Ум-эль-Ауамида. Бейрут, ныне самый важный город на всей исконной финикийской территории, имеет наименьшее количество остатков древности; большее их количество находится в совершенно пустынном месте Маратус, где только соседний ручей Нахр-эль-Амрит хранит следы древнего знаменитого названия города. Город Арадус, часто упоминаемый в Священных Писаниях Моисея, основал Маратус, свою самую важную колонию, а также Палтус, Баланею, Карнек и Энхидру. От самого Арадуса мало что сохранилось, кроме нескольких огромных блоков тесаного камня; фанатизм нынешних жителей Руада помешал адекватному исследованию этого места. Все эти города утратили свое значение в римский период, с приходом к власти Антарада, средневековой Тортозы.



Рис. 94.—Храм Целла (Эль-Маабед) в Амрите.

Остатков в Амрите едва ли достаточно, чтобы дать представление о храмовых постройках и монументальных гробницах финикийцев. Один храм, находящийся в исключительно хорошем состоянии сохранности, до сих пор называется жителями Эль-Маабед (храм). Он состоит из прямоугольного участка теменос шириной 48 м и длиной 55 м, утопленного в естественной скале, так что три его стороны образованы перпендикулярным срезом и достигают высоты 5 м. С северной стороны, у входа, ограждение было завершено стеной, которая также продолжалась вокруг трех других сторон, и там граница была повышена. Две опоры в юго-восточном и юго-западном углах, выступающие на 3,5 м от края скалы, и многочисленные гнезда для концов балок, отчетливо видимые в стенах, наводят на предположение, что галерея частично или полностью проходила по всему пространству. Вся затонувшая территория образовывала двор храма, возможно, священного озера, на что, по-видимому, указывают многочисленные следы мощеных источников внутри. Маленькая целла, возвышающаяся точно в центре четырехугольника, таким образом, превратилась в неприступное святилище. (Рис. 94.) Он состоит всего из пяти камней. Цоколь высечен из цельной скалы, высотой 3 м и площадью 5,5 м, со следами лестницы на правой стороне. Трехстенная целла, открытая на север, имеет высоту 5 метров; ее потолок монолитный, а стены состоят из трех наложенных друг на друга блоков, вырезанных по плану камеры. Крыша, выточенная внутри в виде плоского арочного свода, выступает вперед над отверстием; ее выступ, возможно, поддерживался легкими металлическими колоннами, вероятная форма которых будет рассмотрена в связи с высеченными в скале рельефами Машнаки. У боковых стен, которые отстоят друг от друга на 2,34 м, установлены две низкие скамейки, оставляя между ними пространство всего в 0,8 м. Архитектурное убранство этого святилища ограничено карнизом из скотии и кругляша; хотя он встречается также в Ассирии и Персии, он все же придает египетский характер внешнему виду целлы, который по плану и общему расположению очень похож на месопотамские часовни, изображенные на ассирийских рельефах (рис. 35 и 57), а также к таким

сооружениям, которые, по-видимому, существовали на террасных пирамидах Халдеи. В этой цelled мы располагаем старейшим и единственным известным семитским храмом, все еще находящимся в прекрасной сохранности, хотя власти, сопровождавшие финикийскую экспедицию, предсказывают падение разрушающейся массы. Из двух подобных сооружений, стоявших недалеко от города Маратус, Ренану удалось обнаружить только разрушенные блоки, погребенные в болоте Айн-эль-Хайат (фонтан змей) и скрытые кустами олеандра. Они стояли на расстоянии 10 м., их открытые стороны были обращены друг к другу. Остатки лучше сохранившейся целлы показывают, что она была полностью монолитной. Он стоял на двойном фундаменте, нижняя часть которого, как ни странно, значительно меньше верхней. Это выдает еще более тесную связь с египетскими произведениями подобного рода рядами уреев-змей над карнизом scotia и крылатым диском на внутреннем потолке. Судя по их плану, у них не было колоннообразных опор, и после тщательной реставрации, проведенной г-ном Тобуа, они напоминают монолитные кельи Филы, сохранившиеся в Лейдене и в Лувре. Следы трех других святилищ или, по крайней мере, их ограды теменос, которая частично вырублена в скале, а частично построена, существуют в окрестностях стадиона Амрит, ныне известного как Эль-Мекла (каменоломня), и обозначенного Ренаном, без достаточных оснований, как древний финикийский.

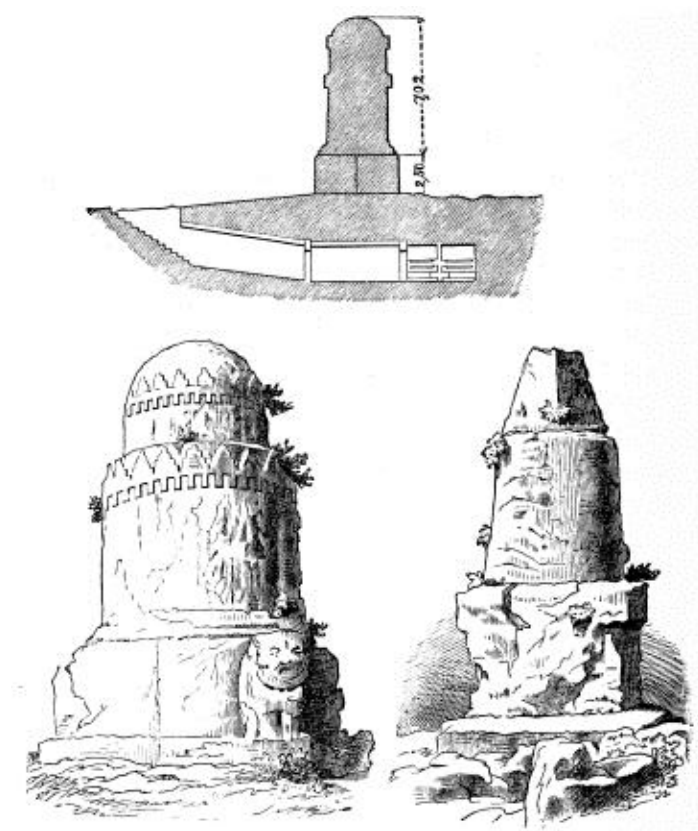


Рис. 95.—Памятники Эль-Мегхазил из Амрита.

Монументальные гробницы Амрита не менее важны, чем эти места поклонения; руины, известные под названием Эль-Ауамид-эль-Мегхазил (веретенообразные колонны), поистине величественны. (Рис. 95.) Первый поднимается тремя цилиндрическими ступенями на квадратную платформу, немного приподнятую над землей. Нижняя часть, высотой 2,5 м и диаметром 5,15 м, сложенная из двух камней, украшена по углам платформы фигурами львов, которые являются одними из самых выдающихся известных произведений финикийской скульптуры и будут рассмотрены более подробно ниже. На этой первой цилиндрической ступени покоится блок высотой 7 м, украшенный у основания изящно изогнутой лепниной, а на вершине зубцами и

зубчатыми выступами. Эти последние также обнаружены на фрагментах из Джебейля в сочетании с квадратами и розетками и особенно характерным фризом из прямолинейных лавровых ветвей; они демонстрируют большое сходство с месопотамскими останками. В круглом плане сооружения нет никаких следов египетских методов искусства; полусферическое завершение придает всему столь заметную индивидуальность, что, хотя его форма, по-видимому, не была универсальной или даже самой распространенной на сирийском побережье, в этом памятнике все же можно распознать подлинно оригинальный финикийский тип. При создании мемориальных камней культурный народ обычно выражает свои фундаментальные художественные концепции, как в случае с пирамидальным завершением египетских обелисков и ассирийскими опорами, заканчивающимися ступенчатой террасой, в обоих из которых воплощены линии, преобладающие в архитектуре этих народов. Лестница, высеченная в скале, ведет к подземным погребальным камерам; вход в нее находится на некотором расстоянии от памятника, как показано на *рис. 95*. Всего в 6 метрах от него возвышается вторая груда, которая, судя по определенному параллелизму положения, принадлежит ему. Он проще первого и состоит из куба размером 3 м. со стороны, обтесанного так грубо, что кажется, что это блок, взятый в том виде, в каком его добывали в карьере; на нем расположен монолитный цилиндр высотой 4 м. и диаметром 3,7 м., завершающийся пятигранной пирамидой крутого наклона. Несколько в стороне от них находятся два похожих памятника, из которых лучше сохранившийся стоит на ступенях и возвышается в виде двух кубов, разделенных карнизом волнистых очертаний, причем верхний блок завершается четырехгранной пирамидой, ныне почти полностью разрушенной. Он примечателен монолитным горизонтальным перекрытием входа в погребальные камеры, который, опять же, немного удален от основания. От пирамидального завершения соседнего сооружения остались только следы. Все эти памятники были частично высечены из местной породы, а частично сложены из огромных монолитов; пятый, значительно больших размеров, был построен из добытых в карьере камней. От этого последнего, главенствующего мавзолея, известного под названием Бурдж-эль-Беззак (Башня улиток), мало что осталось за пределами платформы, которая имеет размеры 11 м в высоту и 9 м в квадратном плане. Четырехгранная пирамида с тупым наклоном, расположенная на этом возвышении, теперь полностью разрушена. Блоки длиной 5 м обтесаны только на стыках и имеют грубую поверхность. Платформу окружал карниз изогнутого профиля; внутри него находились две камеры, каждая из которых освещалась небольшим окном, наличие которого делало излишним обычный грот под грудой.

Гротовые гробницы с украшенным входом, вырубленным в скальной стене, по-видимому, чаще всего использовались в Центральной Финикии. Примером тому служат многочисленные останки такого рода в Сайде (Сидон) и Джебейле (Библус). Гробница в последнем месте имеет простой, но интересный фасад; ее орнамент, состоящий из тяжелого фронтона и кольцеобразного акротерия, поразительно похож на формы, встречающиеся в Центральной Малой Азии (Фригия). (*Рис. 96.*) Его плоская кайма и простая пятилистная розетка в треугольнике тимпана не свидетельствуют об эллинском влиянии. Внутреннее убранство этих гробниц обычно представляет собой большую комнату с изогнутым потолком и нишами по трем его сторонам, утопленными в скале, одна над другой, как в Катакомбах, для размещения рядов гробов. Лучший из саркофагов Джебейля украшен гирляндами, венками, отдельными листьями и ветками в наивном стиле орнамента, не выдающем знакомства с греческой скульптурой. В Южной Финикии, по-видимому, в основном предпочитали монументальное сооружение саркофага. Гробница, известная как гробница Хирама (Габр-хирама), к югу от Сура (Тир), представляет собой огромный сундук высотой 3 м с тяжелой сводчатой крышкой, установленный на постаменте, сложенном из тесаных блоков длиной 4,24 м, шириной 2,64 м и высотой 3 м. Верхняя часть которого образована монолитной плитой толщиной почти в метр. Недалеко от этого места, в Ум-эль-Ауамиде, находится большой саркофаг, 2,40 м в длину и 1,24 м в ширину, с двускатной крышкой, украшенной неуклюжими угловыми акротериями. У одной из его сторон стоит небольшой алтарь,

примечательный углами своего зубчатого окончания, которые, должно быть, похожи на рога жертвенника, стоявшего в скинии Храма Соломона.



Рис. 96. Фасад вырубленной в скале гробницы в Джебейле.

Из домашней архитектуры Финикии можно упомянуть только совершенно без украшений дом, высеченный в скале в Амрите, и портал в Ум-эль-Ауамиде, где средний блок тройной перемычки украшен египетским диском и змеями-уреосами по обе стороны. Материалами, использовавшимися финикийскими архитекторами, по-видимому, в основном были ливанские кедры и различные металлы, добываемые в морской торговле; именно по этой причине сохранившихся памятников так мало, а на их остатках так мало резных украшений.

Это также объясняет отсутствие примеров, иллюстрирующих скульптуру и развитое промышленное искусство страны. Гомеровские эпосы постоянно указывают на сирийское побережье как на родину всех современных искусств в области обработки металла, гончарного дела и ткачества. Каменные статуи были редкостью; металл был излюбленным материалом финикийской скульптуры, хотя для отливки его использовали крайне редко, как, например, для колонн перед Иерусалимским храмом. Обычным делом мастера было изготовление сердцевины из дерева для работы, независимо от того, должна ли она быть рельефной или полностью круглой; на нее крепились листы металла, и, наконец, они ударялись молотком по моделированию резного дерева внизу, образуя таким образом так называемый сфирелатон. Скульптуры Храма Соломона иллюстрируют этот процесс и, согласно библейскому повествованию, могут быть без колебаний приписаны финикийским художникам. В некоторых случаях чеканным металлом было золото, как в случае с Иерусалимским храмом и небольшим храмом в Карфагене, который содержал изображение, наложенное аналогичным образом. Серебро таким образом применялось реже, хотя известно, что с древнейших времен испанские серебряные рудники разрабатывались финикийцами. Металл, возможно, чаще использовался для изготовления посуды, подобной двенадцати серебряным сосудам, обнаруженным на Кипре, из которых те, что сейчас находятся в Лувре, демонстрируют мастерство, почти сходное с мастерством изготовления вышеупомянутых ассирийских бронз. В разделе, посвященном Ассирии, было отмечено, что этот стиль не был ни чисто месопотамским, ни египетским, а скорее смесью того и другого, причем преобладал последний. Это указывает на финикийское происхождение подобных изделий, и эти кипрские серебряные сосуды являются ярким подтверждением этого предположения. Кованым металлом обычно была бронза, медь в ее составе добывалась с финикийского острова Кипр, олово было предметом торговли, привезенным из Англии. Естественно, что финикийцев, которым единственным были доступны эти металлы, следует рассматривать как изобретателей соединения десяти частей меди с одной частью олова, известного как бронза, имеющего столь большое значение в литье. Упоминание Гомером о сосудах и утвари из Сидона и открытие финикийской бронзы в руинах Ниневии доказывают древнейшую и широко распространенную торговлю предметами, изготовленными из этого металла.

Резная деревянная форма, покрытая листами металла, сфирелатон, является своеобразным финикийским изделием. Такие чеканные рельефы обычно делались из чистой меди или с небольшим содержанием олова; однако золото, серебро и даже олово использовались аналогичным образом в сочетании с мозаиками из драгоценных камней, слоновой кости и особенно с янтарем, веществом, которое высоко ценилось в ранней античности и которое привозили предприимчивые финикийцы с берегов Северного моря. Таким образом был получен определенный цветовой эффект. При украшении оружия основой вместо дерева служила металлическая основа. Эта инкрустация была известна грекам гомеровской эпохи. Она находилась в таком же отношении к примитивной монументальной живописи, в каком византийская мозаика находилась к периоду упадка искусства, наибольшего расцвета которого достигла так называемая хризелефантиновая скульптура, где сочетание резьбы и инкрустации выполнялось золотом и слоновой костью на деревянной основе. Примером этого был трон Соломона, львы, вырезанные на его подлокотниках, делали его работой скорее скульптора, чем ремесленника. Езекия упоминает, что резные изделия, полностью сделанные из слоновой кости, часто встречались в святилищах Тира, а в Ниневии было найдено много фрагментов, по-видимому египетских, которые, без сомнения, могут быть приписаны финикийцам. Библейские пророки говорят о великих произведениях в Тире, сделанных из драгоценных камней, а Теофраст упоминает целый изумрудный обелиск, существующий в Храме Мелькарта в этом городе, который, как объясняется, был сделан из цветного стекла (*plasma di smeraldo*). Само стекло, предположительно изобретенное финикийцами, но распространенное в Египте до пятнадцатого века до нашей эры, по-видимому, изготавливалось только в цветных и, как правило, непрозрачных массах. Самый древний из известных кусков белого прозрачного стекла описан Лейардом как чашка, на которой клинописью вырезано имя царя Саргона — следовательно, ассирийская работа конца седьмого века до нашей эры

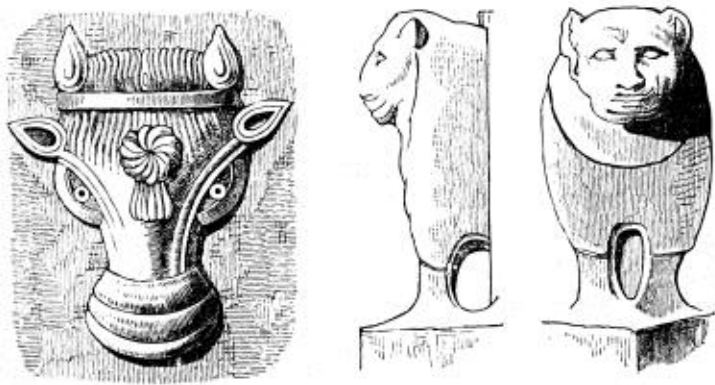


Рис. 97. — С рельефа Сайды. Рис. 98.—С памятника Эль-Мегхазил из Амрита.

Финикийская скульптура почти исключительно представлена изделиями из металла, и, поскольку они в основном были кованными, естественно, что она должна предполагать тот особый стиль конвенционализации, который даже в произведениях из камня напоминает нам эмпирические прототипы, то есть о характерных формах и способах замысла, изначально определяемых свойствами кованого металла. Этот стиль проявляется в финикийских орнаментах из листьев на архитектурных деталях и особенно бросается в глаза в изображениях животных. Например, на фризе в Сайде (рис. 97) есть замечательная иллюстрация финикийского сфирелатона, которая позволяет нам понять форму быков на медном умывальнике в Иерусалимском храме. Полу-львы на памятнике Амрита также, хотя и небрежно вырезаны и сильно пострадали от непогоды, все же более интересны в этом отношении. (Рис. 95 и 98.) Помимо их особенностей как имитации эмпаистской работы, особенно узнаваемых в примитивных ногах, они демонстрируют некоторые реминисценции египетских гранитных форм и

месопотамской концепции животной природы, отмеченной также на голове быка лентообразным формированием сухожилий. Менее прямое представление можно получить о других финикийских скульптурах из-за их более высокой степени разрушения. Однако высеченные в скале рельефы Гинех и Машнака заслуживают упоминания. На первом изображено с одной стороны животное, по-видимому, медведь, прыгающее на человека, в то время как справа, в опущенной прямоугольной рамке, изображена фигура на троне, а на другом - человек перед видом с двумя собаками, которых едва можно узнать. Сохранилось достаточно, чтобы показать, что работа не египетского происхождения, но ее более справедливо можно сравнить с ассирийскими скульптурами, хотя и без чопорного характера придворного церемониала, свойственного произведениям Ниневии. Два высеченных в скале рельефа на горном перевале близ Машнаки (рис. 99) более важны для истории архитектуры, чем для истории скульптуры Западной Азии, из-за замечательных форм представленных на них капителей; они будут рассмотрены в связи с Храмом Соломона. Меньшие по размеру подвижные скульптуры, найденные в Финикии, которые, возможно, были созданы не в этой стране, представляют меньший интерес; обычно они демонстрируют явное египетское влияние. Многочисленные мраморные саркофаги, найденные в Сайде, характеризуются смешением стилей, свойственным Финикии. Крышки имитируют закутанные человеческие фигуры, изображенные на крышках египетских гробов с мумиями; головы в некоторой степени свидетельствуют о влиянии Греции и делают вероятным, что они были казнены во времена Селевкидов.



Рис. 99.—Скальный рельеф Машнаки.

Как и следовало ожидать, исходя из положения страны, лежащей между Египтом и Халдеей, а также из национальной торговли и мануфактур, которые привлекали товары обеих стран, художественный стиль Финикии представлял собой смесь египетских и месопотамских элементов. Это, конечно, относилось и к евреям, которые в своей архитектуре и скульптуре были так же зависимы от финикийцев, как первобытные римляне от этрусков. Влияние Египта ощущалось в Палестине в большей степени, чем в Финикии, потому что израильтяне выросли до народа на берегах Нила и, без сомнения, перенесли многие художественные концепции, а также методы и детали на Землю Обетованную. Это заметно в скинии и в храме, последний, как хорошо известно, получил свое общее расположение из-за своего отношения к тому бывшему лагерю. Дарохранительница (рис. 100) по своему фундаментальному характеру является повторением в передвижных шатрах тройной египетской храмовой системы двора, зала и целлы. Во времена эмиграции евреев после их длительного пребывания в Гошене они могли быть знакомы только с египетскими формами; мы не ошибемся, если предположим, что до общения с финикийцами они удовлетворяли все свои художественные потребности египетскими образцами.

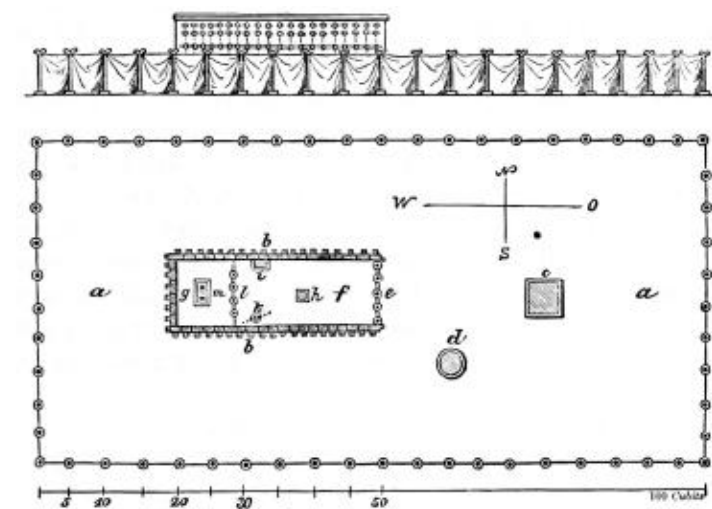


Рис. 100. Моисеева скиния.

Простая ограда скинии образовывала двор с фасадом в пятьдесят локтей и вдвое большей длиной, чем ее ширина. Там была двадцать одна колонна, похожая на шесты для палатки, по бокам и одиннадцать спереди; колонны по углам были пересчитаны дважды. Эти опоры были высотой в пять локтей, украшены серебряными капителями и стояли в бронзовых гнездах; они, должно быть, были полностью похожи на древки, изображенные на египетских настенных росписях. По-видимому, они не были соединены поперечными перекладинами. Между ними, под их капителями, были закреплены белые неподвижные занавеси, за исключением четырех центральных межколонн восточного фасада, где висели подвижные занавеси из синего, пурпурного и алого полотна. Сама скиния, *b*, находилась не в центре этой ограды, а ближе к западному концу, вероятно, так, что перед ее входом оставалась площадь в пятьдесят локтей, на которой стоял жертвенник, *c*, из земли и деревянных обшивок для всесожжений, площадью пять локтей и высотой три локтя, и умывальник из меди, *d*. Таким образом, с трех других сторон оставалось пространство в двадцать локтей между скинией и оградой. Это расположение прямо не подтверждается, но, естественно, может быть предположено из указаний, представленных размерами скинии, которая была тридцать локтей в длину и десять в ширину. За исключением фасада, *e*, где было пять колонн, он был сделан из сорока восьми досок, покрытых листовым золотом. Эти доски, как и столбы ограды, не были вбиты в землю, а стояли на двойных серебряных гнездах; они были скреплены вместе шипами и перекладинами, которые продевались через выступающие золотые кольца. Расположение пяти колонн фасада, также покрытых золотом, не является точным. Вряд ли возможно, чтобы они были размещены в антисе; ибо, хотя древки представляли собой всего лишь тонкие жерди, шесть образованных таким образом промежуточных проемов имели бы ширину всего в полтора локтя каждое - слишком узкие для прохода. Исходя из этого, можно предположить, что две крайние колонны стояли перед концами обшитой досками стены в простилевом расположении или вплотную к ней, как указано на плане на *e*; способ избежать сужения пространства двумя внешними промежуточными колоннами, который был принят в гораздо более поздние времена для так называемых гробниц Авессалома и Захарии, будет рассмотрен ниже, где формы, возможно, были в некоторой степени определены воспоминаниями об этих примитивных сооружениях. Если бы фасад скинии в десять локтей был разделен на четыре части вместо шести, проход был бы легким.

Информации о внешнем виде этих валов нет. Их бронзовые гнезда, возможно, были похожи на высокие основания мавританских колонн и на те, которые поддерживают балдахины наших

церквей. Если древки не были соединены поперечными скобами и не вбивались в землю, они должны были быть снабжены опорой еще более широкой, чем у любого из упомянутых экземпляров, и напоминать широко расставленные постаменты египетских колонн лотоса. То, что колонны были непропорционально тонкими, очевидно из рассмотрения того, что пять колонн обычных египетских или греческих дорических пропорций высотой в десять локтей полностью заняли бы узкую переднюю часть скинии и не оставили бы места для промежуточных колонн. Простых шестов для палатки было бы достаточно, поскольку здание не имело стационарной крыши, а было покрыто, подобно палаткам бедуинов, цветным льном, попонами из козьей шерсти и шкурами баранов и тюленей. Поскольку основная опора этого покрытия приходилась на боковые стены, для объединения вершин передних колонн было достаточно легкого эпистилия из дерева. Нельзя сказать, что здесь был какой-либо антаблемент в собственном смысле этого слова.

Пропорции скинии, в три раза превышавшие ее ширину, были такими же, как в египетском храме. Он был разделен на два неравных отделения, причем переднее, *f*, было в два раза глубже самого сокровенного из святых, *g*. Жертвенник для воскурения благовоний, *h*, квадратный в один локоть в плане и высотой в два локтя, вероятно, стоял в центре первого помещения; он был из дерева акации, покрытого чеканным золотом. Как и алтарь для всесожжений, его углы были украшены “рогами”, природа которых по-разному объяснялась, но которые могли быть не чем иным, как угловыми акротериями, подобными тем, что изображены на памятниках, саркофагах и т.д. в Малой Азии, а также на маленьком алтаре, найденном в Ум-эль-Ауамиде, в Финикии. Такие акротерии, которые действительно чем—то напоминают торчащие рога, использовались не просто для украшения, но и служили для удержания золотой решетки (*zer*), окружающей верхнюю часть алтаря, чтобы предотвратить рассыпание углей. У северной боковой стены стоял стол для выпечки хлеба, *i*; в юго-западном углу помещения семилучевой подсвечник, *k*, был установлен так наклонно, что для входящего человека его пламя было вытянуто в линию. Форма подсвечника известна по изображению на Арке Тита, которое, хотя, возможно, и не скопировано с оригинала — поскольку Иосиф Флавий сообщает, что во время триумфа Тита демонстрировалась только имитация, — все же согласуется с основными моментами библейского описания. Семь рук состояли из трех концентрических полукругов и вертикального посоха, все они заканчивались на одинаковой высоте. Основание было многоугольным и украшено скульптурами, опора украшена листьями, подлокотники представляли собой ветви с бутонами и соцветиями, заканчивающиеся раскрытыми чашечками цветов, на которых были установлены светильники. Его значение, как и в случае со всеми принадлежностями еврейского культа, было значительно больше в материальном, чем в художественном отношении; подсвечник, без сомнения, был цельным и сделан из таланта золота стоимостью более четырехсот фунтов стерлингов. Рельеф Табарии, вероятно, более древний, чем христианская эра, показывает его общую форму; он приведен на *рис. 101* как дополнительная иллюстрация специфического металлического стиля финикийско-израильского камнерезного искусства.

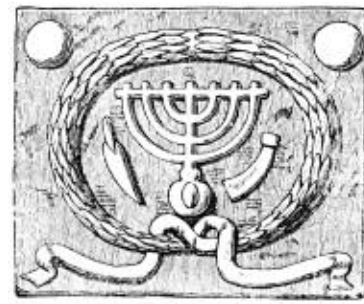


Рис. 101.—Рельеф Табарии.

Святая святых, кубическое пространство в десять локтей сбоку, было отделено от большей прихожей четырьмя колоннами *l*, которые также были покрыты золотом и стояли на серебряных подставках; на них висел второй четырехцветный занавес. В этой камере хранился палладиум народа, ковчег завета, *m*, сундук из дерева акации длиной в два с половиной локтя и высотой в полтора локтя, который держался на шестах, закрепленных золотыми кольцами. На крышке, так называемом престоле милосердия, были изображены фигуры двух херувимов, чудовищных сочетаний быков, львов, орлов и человеческих тел; или, по крайней мере, трех из них — принималось тело либо льва, либо быка. Хотя Де Солси и Лейярд не сомневаются, что эти херувимы были совершенно подобны символическим чудовищам перед порталами дворцов Ниневи, не следует забывать, что евреи в этот период своих скитаний находились под таким сильным влиянием египетских концепций искусства, что специфически ассирийские формы не могли существовать в скинии. Херувимы, скорее всего, были египетскими — полностью похожими на сфинксов, которые, как мы видели, часто представляли собой такое же сочетание человеческой головы и груди с телом льва. Нейман считает, что херувимы напоминают животных на ассирийском орнаменте с запавшей головой и согнутыми передними лапами; но более вероятно, что они были согнуты, как сфинкс, или, возможно, сидели на задних лапах, подобно фигурам финикийского трона более позднего периода, опубликованным Ренаном. Они были вырезаны из дерева и покрыты тонкими листами золота, как и золотой тельец, с помощью которого израильтяне в пустыне пытались подражать египетскому идолопоклонству животных. Это все, что можно сказать о еврейской скульптуре того периода; вторая заповедь полностью препятствовала какому-либо независимому развитию искусства.

Форма и расположение скинии в основном понятны. Это не относится к монументальному храму, который Соломон, согласно плану своего великого предшественника, воздвиг на его месте после того, как царь Давид выздоровел и перенес на плато Мориа (в настоящее время известное как Харам-эль-Шериф) ковчег завета, который некоторое время находился в руках врагов в качестве добычи. Библейские повествования расширяются, в хорошо известной иудейской манере, главным образом за счет высокой стоимости материалов, и, таким образом, являются скорее археологическими примечаниями, чем художественными описаниями. Как и следовало ожидать от авторов, несведущих в искусстве, утверждения по большей части расплывчаты и запутанны. Условия существования еврейской архитектуры и скульптуры, по-видимому, радикально изменились со времен Моисея. Сразу после исхода египетские концепции и манеры работы были доминирующими; но по мере того, как шло время без дальнейшего прямого общения между двумя странами, они все больше и больше перерастали и, наконец, полностью перешли в зависимость от цивилизации и искусства Финикии. Египетский элемент, однако, ни в коем случае не исчезает, поскольку, как мы видели, он существовал в самой Финикии, как и следовало ожидать, исходя из ее географического положения между Месопотамией и Египтом: евреи не были настолько развиты по сравнению с кочевым народом, чтобы самим создавать впечатляющие архитектурные произведения. Это требует многовековой практики в искусстве строительства. Строительство их храма было передано их северным соседям, тем более что Соломон был в дружеском союзе с Хирамом, царем Тира. Тирский архитектор Хирам был отправлен с большим количеством помощников в Иерусалим. Камнерезы Библоса работали с помощью евреев в каменоломнях Иерусалима; необходимая древесина была вырублена в финикийских лесах Ливана; а на берегу Иордана, в окрестностях Скифополя, под руководством финикийцев был построен литейный цех для изготовления храмовых украшений. Представление о деятельности этих ремесленников во время строительства можно получить, рассмотрев количество занятых рабочих: восьмидесяти тысячам камнерезов помогали семьдесят тысяч носильщиков. Такому количеству рабочих не потребовался бы один год для завершения строительства храма, не говоря уже о фактически затраченных семи годах (с 1014 по 1007 год до н.э.), если бы не внушительная основа скалистого плато — массив каменной кладки, которую можно почти сравнить с египетскими пирамидами; она превосходит остатки в Руаде, если не по колоссальному размеру блоков, то, по крайней мере, по

точности их изготовления. Судя по количеству людей, которые, как говорят, трудились в Иерусалиме в свое время, представляется вероятным, что гораздо большая часть огромных фундаментов была построена при Соломоне, хотя известно, что поддерживающие своды юго-восточного угла относятся ко временам Ирода, если не даже позже. Возведение огромных террасных фундаментов играет заметную, а порой даже самую важную роль в архитектуре всех народов Западной Азии.

Сам храм занимал лишь очень небольшую часть продолговатой площади, более 1500 м в окружности, которая была получена за счет этого искусственного расширения скалистого плато. Это пространство было снабжено воротами со всех четырех сторон, к некоторым из которых можно было попасть по арочным мостам; оно было окружено толстыми стенами и двойными рядами колонн, которые, по утверждению Иосифа Флавия, были монолитными. Этот внешний двор, доступный для всех, содержал меньшую внутреннюю ограду, образованную другими колоннадами и, вероятно, также несколькими большими залами; четыре прохода с позолоченными бронзовыми дверями вели внутрь, к которым имел доступ каждый достойный еврей. Дальнейшее продвижение неверных было преграждено решеткой высотой почти 1,5 метра, которая ограждала пространство, соответствующее внешнему двору мозаичной скинии. Жертвенник для всесожжений был увеличен в плане до площади в двадцать локтей и до высоты в десять локтей; чтобы достичь вершины, требовался значительный подъем по наклону. Считается, что ядром этого алтаря является священный камень в нынешней мечети Омара.

Медный умывальник (*киджор*) превратился в так называемое расплавленное море — чашу десяти локтей в диаметре, отлитую из бронзы и поддерживаемую на высоте пяти локтей на спинах двенадцати бронзовых быков. Его можно представить себе очень похожим на фонтан Львиного двора в Альгамбре. Быки были так разделены на группы по три человека, что они были обращены лицом к сторонам света, “и все их задние части были обращены внутрь”. Эти фигуры, столь чисто финикийские, должно быть, были гораздо больше похожи на ассирийские творения, чем это могло быть в случае с моисеевыми херувимами. Их головы, вероятно, напоминали показанные выше (*рис. 97*) на рельефе Сайды, а ноги — как у примитивных животных на монументе Амрит (*рис. 98*) или львов во дворе Альгамбры. Алтарь и расплавленное море располагались перед фасадом храма, ось которого была обращена на восток и запад, под прямым углом к общему направлению внешнего двора, который простирался на север и юг.



Рис. 102.—Ваза, обнаруженная на Кипре.

Вход в храм был украшен двумя бронзовыми колоннами, известными как Иахин и Воаз; их высота указывается в разных отрывках как 18 и 35 локтей, и здесь начинается путаница, вызванная библейскими противоречиями, которые так затрудняют получение достоверного представления о характере строительства Соломона. Невозможно даже решить, были ли эти колонны у входа в качестве архитектурных опор или стояли перед воротами, не выполняя никакой функции, — о них

говорят как о *в, на и перед* портиком. Если они стояли у самого входа, как опоры его перемычки (как предположил Бэр), то, вероятно, они не делили его ширину на три равных промежутка между колоннами. Диаметр шахт составлял четыре локтя, и при таком расположении общее отверстие портала заняло бы всего четырнадцать локтей, так что на каждый из трех проходов осталось бы всего по два локтя. Более вероятно, что они были размещены рядом с косяками так, как это принято для передней части скинии. Если предположить, что колонны стояли перед портиком без какой-либо опорной функции, подобно обелискам, то можно избежать всех трудностей. В любом случае для понимания стиля Храма Соломона и финикийского мастерства было бы важно ознакомиться с подробным описанием их капителей. Ясно только, что они были высотой в четыре или пять локтей и имели общую форму лилий, вероятно, чашечку, как будто происходящую от цветочных капителей Египта. Колонна, обнаруженная в фундаментных сводах храма, представляет собой особенно тяжелую капитель такого типа, которая, однако, хотя и явно имеет примитивные очертания и пропорции, характеризуется резьбой в виде аканта как произведение, созданное под влиянием более позднего искусства Греции. Следует отметить, что о обычной египетской чашечке-колокольчике, без дополнений, нельзя было говорить как о имеющей форму лилии, каковым названием обычно обозначались загнутые кончики листьев на Востоке. Упомянутые таким образом извилины, должно быть, были похожи на извилины ассирийской столицы, и особенно на извилины скального рельефа на перевале Машнака (*рис. 99*), которые, расположенные на финикийской территории, предлагают наиболее поразительную аналогию. Иллюстрацией широкого орнаментального использования конца спирали может служить украшение вазы, недавно обнаруженной на Кипре (*рис. 102*), и пилястровые капители в коллекции Cesnola. (*Рис. 107.*) Было бы анахронизмом связывать колонны из-за их желобчатых стволов и некоторых незначительных особенностей с формами персидской архитектуры, которые не могли быть развиты задолго до времен Кира. Дополнения — венки из цепей, сетки чеканной работы, подвешенные гранаты и т.д., — о которых Священные Писания рассказывают хаотично, не могут быть поняты или объяснены в деталях. Если предполагается, что древки были соединены металлической решеткой, то более естественно искать параллель в отдельно стоящих колоннах ассирийского рельефа, чем в балдахинах персидских тронов, предложенных Джулиусом Брауном. То, что цепи, сетка и гранаты не висели на самих капителях, было доказано Vogüé на основе аналогии с древней капителью мечети Харам, и становится очевидным из вопроса Брауна, как, действительно, можно было бы насчитать двести гранатов, нанизанных на капитель на такой высоте над землей.

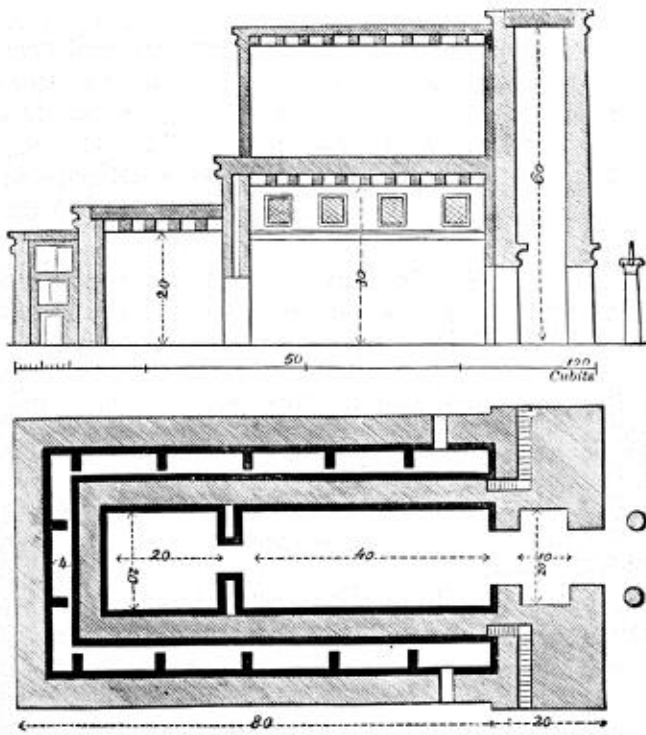


Рис. 103.—Гипотетический план и разрез Храма Соломона.

Перед залами храма находился важный портал. При плане в 10 локтей в глубину и 20 локтей в ширину этой башне приписывается поразительная высота в 120 локтей - цифра, фигурирующая в Хрониках и повторяемая в Септуагинте и Иосифом Флавием, так что это нельзя рассматривать как ошибку переписчика. Но даже если условно предположить, что первые меры относятся только к небольшому внутреннему пространству, окруженному стенами огромной толщины, конструктивная нецелесообразность возведения башни такой высоты очевидна; кажется невозможным, чтобы храму предшествовала свая, в два раза превышающая длину основного здания и в шесть раз превышающая ширину этого! Мы бы не рискнули представлять реставрацию с такими масштабами и должны согласиться с Хиртом, Штребером, Де Сольси, Де Воге и другими, что этот рассказ является библейским преувеличением, передаваемым из рук в руки. Вряд ли это можно объяснить предложениями Де Сольси и Стребера. Первый из этих авторитетов хочет уменьшить высоту, предположив, что половина всей высоты находилась под землей в качестве фундамента, так что сверху оставалось видно только 60 локтей. Это нелепо; твердая скала под храмом сделала такие замечательные фундаменты бесполезными и невозможными для выполнения. Штребер, также стремящийся поддержать библейский авторитет, утверждал, что 120 локтей были получены путем сложения высот двух пилонов. Но это не менее неприемлемо, если не считать крайней невероятности высоты, заданной столь необычным образом; судя по его узкой ширине, портал представлял собой единую башню, а не разделялся, как египетские, на два отдельных пилона. Однако, по крайней мере, вероятно, что сооружение возвышалось над главным зданием; подобно пилонам Египта, оно должно было иметь заметную осыпь и, без сомнения, карниз в виде скошенной скругленной формы, поскольку эти формы встречаются на монументальных гробницах Силоама (рис. 104) — старейших в Палестине - и поскольку этот карниз был распространен в Финикии, а также встречается в Ассирии, на террасе храма Киср Саргона и в Персии над дверными и оконными проемами. Вход, шириной в 14 локтей, вероятно, уменьшался по мере подъема его стен, становясь наклонным, как внешний угол возвышения, так что возведение перемычки не представляет особых трудностей, особенно если учесть огромные камни, использованные Иродом при восстановлении здания, некоторые из которых, по словам Иосифа Флавия, были 5 и 6 локтей в ширину и толщину и 45 (!) локтей в длину. Над перемычкой, по-видимому, применялся тот же принцип рельефного треугольника, что можно наблюдать в

различных частях Египта и в Микенах: блоки над дверью не лежали непосредственно на перемычке, а постепенно приближались с обеих сторон к косякам, оставляя между ними проем в форме двуската, который закрывался, чтобы сэкономить балку под ним, только мраморной плитой, как в Микенах, или легкой, тонкой каменной кладкой. На этот метод строительства указывает упоминание о том, что золотой подсвечник, освященный королевой Еленой, был установлен над входом в храм таким образом, чтобы на него падал солнечный свет; и особенно ссылка на треугольник, существующий над дверью, которая открывалась в святая святых. У первых ворот были косяки из оливкового дерева и подвижные двери из кипариса, оба покрытые золотом. Она вела в большой зал шириной 20 локтей, длиной 40 локтей и высотой 30 локтей, к которому примыкало святое святых - кубическое пространство со стороной 20 локтей. Доступ туда, разрешенный в редких случаях, был через богато украшенную резьбой дверь, отделанную золотом и задрапированную великолепным занавесом. Разделяющая стена была из позолоченного кедра. Эти два зала были окружены со всех сторон, за исключением фасада, большим количеством небольших комнат в три этажа, освещаемых снаружи тремя рядами окон. Эти второстепенные ризницы были каждая внутри высотой в 5 локтей, а с их потолками, должно быть, достигали высоты в 20 локтей. Следовательно, святая святых была полностью окружена, должно быть, без окон и темная. Большее пространство все еще возвышалось на 10 локтей над этим боковым строением, и в этом верхнем этаже, должно быть, нашлись места его окнам, которые упоминаются особо. Плоская крыша, или, скорее, террасы на разной высоте, из которых она состояла, поднимались от святой святых к порталной башне ступенями высотой чуть более 20, 30 и, возможно, 60 локтей. Согласно Евполему (Евсевию), покрытие было из медной обшивки.

У храма был верхний этаж, подробно описанный Иосифом Флавием в том виде, в каком он появился после реконструкции здания Иродом, но который упоминается лишь однажды до его времени, с замечанием, что эти верхние помещения были покрыты золотом (2 Пар. iii. 9). Высота этого второго этажа очевидна из Иосифа Флавия, который называет общую высоту здания 60 локтей, в то время как пространство под ним имело всего 30 локтей в этом измерении. Что касается масштабов его плана, следует предположить, что он не был построен над боковыми помещениями или святой святых, поскольку высота главного зала была намного больше высоты помещений; это сделало бы верхний этаж совершенно другим и потребовало бы лестниц, достаточно больших, чтобы занимать все пространство над 20 квадратными локтями святой святых; и высота этого помещения снаружи стала бы втрое больше его длины и ширины, а именно 60 локтей. Такие уродства, неосуществимые, бесцельные и оскорбляющие всякое чувство пригодности и красоты, могут быть отвергнуты, если авторитетные источники для них неопределенны и противоречивы или, как в случае с Маймонидом (1190 г. н.э.), безусловно, недостоверны. Вероятно, что верхний этаж был построен только на потолке большого зала; и что он не был сформирован из массивных материалов, использовавшихся для стен нижнего храма, но, как указывает утверждение, что эти верхние помещения были облицованы золотом, был построен из легкого дерева. Такой способ строительства позволил бы оставить вокруг него проход по ширине потолка зала, объединив таким образом пригодность и эстетические преимущества террасной формы и согласившись с месопотамскими и персидскими аналогиями. Можно даже рискнуть предположить, что именно по недоразумению, связанному с этими верхними помещениями, баснословная высота в 120 локтей изначально была присвоена порталной башне, которая, возможно, считалась вдвое выше главного зала; если бы высота нижнего зала и верхнего этажа была взята вместе, если бы 60 локтей были удвоены вместо 30, это привело бы к тому, что 120 локтей заняли место более вероятных 60.

Нижние стены храма были сложены из тесаных блоков белого мрамора. Примечательное утверждение о том, что слой кипарисовых или кедровых балок всегда следует за слоем каменных, не может быть объяснено иначе, как ссылкой на внутреннюю облицовку каменной кладки деревом. Стена двора, где, как говорят, балки шли по трем рядам камня, должна считаться тройной толщины, поскольку добытые в карьере блоки были скрыты обшивкой, как в храме.

Утверждение о том, что потолочные балки меньших окружающих помещений не были утоплены в саму каменную стену, а опирались на балки, теперь становится понятным; они опирались на заклепки деревянной облицовки. Особо утверждается, что вся внутренняя часть храма, за исключением прохода через портик, была снабжена этой обшивкой. Перегородка между святой святых и главным залом, вероятно, была полностью деревянной, поскольку здесь были видны только две облицовки. На этих стенах были скульптурные украшения, покрытые чеканным золотом. Эта резьба по дереву с поверхностью из листового металла заняла здесь место скульптурных и расписных украшений на стенах Ниневии; именно в этом, по-видимому, состояло главное различие между фресками Верхней Месопотамии и Финикии. Карьеры по добыче алебаstra были обычным явлением в Ассирии; гора Ливан, с другой стороны, давала самую красивую древесину для резьбы, а финикийская торговля обеспечивала металлы для характерной чеканной работы — сфирелатона.

Немногие сохранившиеся упоминания об украшениях храма Соломона доказывают, что они были похожи как по сюжету, так и по дизайну на украшения Ниневии; они изображали херувимов, пальмы (так называемое древо жизни) и цветочные венки. Только в херувимах и в волах, несущих расплавленное море, вообще было разрешено использование скульптуры в полном объеме, и эти сюжеты не слишком поощряли художественное изучение природы. Херувимы стояли в святой святых как стражи ковчега завета. Это были независимые колоссальные фигуры, вырезанные из оливкового дерева и покрытые чеканным золотом. Они больше не находились, как в мозаичной скинии, на крышке ковчега - престоле милосердия — в лежачем или сидячем положении, а стояли по обе стороны от священного сундука и, без сомнения, сильно отличались по стилю от своих предшественников. При рассмотрении херувимов скинии отрицалось сходство этих произведений с ассирийскими аналогами, поскольку израильтяне сразу после исхода, естественно, были знакомы только с художественными традициями Египта; но это ни в коем случае не имело места во времена Соломона, когда нам приходится иметь дело с финикийскими стилями, то есть с сочетанием различных способов художественной концепции и выражения. Справедливо предположить, что херувимы Соломона в основном напоминали чудовищных стражей ассирийских дворцов; главным отличием от херувимов Ниневии было то, что их крылья не были плотно сложены, а были расправлены, как будто для полета, так что кончики их перьев соприкасались над ковчегом святилища и простирались до боковых стен святой Святых, имея в размахе десять локтей. Сам ковчег завета и другие сосуды храма были либо покрыты золотом, либо изготовлены из цельного металла. Жертвенник для курения благовоний, стол для возлияний и семирукий подсвечник остались такими, какими они были в скинии; к ним были добавлены, помимо многих менее важных принадлежностей, еще десять золотых подсвечников. Поскольку кованный металл покрывал не только все резные стены с деревянной обшивкой, но даже горизонтальный потолок, глаз не видел ничего, кроме золота — украшения, которое многопламенные подсвечники, должно быть, придавали особенно яркий блеск, но которое было в высшей степени варварским, поскольку металл, вероятно, не оживлялся цветными эмалями. Сомнительный вкус, даже у самых выдающихся элементов архитектурной композиции, заключается в том, чтобы перекупать художественное выражение произведения, используя для него материал, обладающий слишком поразительной внутренней ценностью; но совершенно недопустимо парализовать эффект концентрации, который всегда достигается умеренным использованием очень яркого и ценного материала, его универсальным применением и, таким образом, терять драгоценный характер центра из-за попытки создать величие целого.

Как хорошо известно, Храм Соломона был разрушен по приказу вавилонского царя Навуходоносора в 587 году до н.э. Попытка восстановить его была не совсем успешной до тех пор, пока Кир не положил конец вавилонскому изгнанию и не только разрешил продолжить строительство, но даже вернул священную утварь, которая была унесена в качестве добычи и хранилась в Храме Бела. Эта реконструкция, названная в честь правителя Зоровавеля, была завершена только через сорок шесть лет, когда при Дарии были преодолены все трудности на пути

ее осуществления. Есть основания предполагать, что влияние Персии сказалось на стиле нового произведения, но непосредственно о нем ничего важного для истории искусства неизвестно. Великолепная реставрация Ирода, начатая в 16 или 15 году до н.э., была завершена за десять лет, чтобы быть разрушенной Титом в течение столетия, так что буквально камня на камне не осталось. Реконструированный храм не имеет большого значения для истории финикийско-израильского искусства; хотя первоначальный план и расположение были в основном сохранены, его стиль стал принижением греческих и римских порядков. Гигантская платформа, на месте строительства которой связано так много замечательных событий, всегда будет представлять особый интерес в истории мирового развития.

Описание дворца Соломона, данное Священными Писаниями, слишком расплывчато, чтобы передать какое-либо адекватное представление о нем. Это было здание, расширенное колоннами и снабженное верхним этажом: шахты были из кедрового дерева; их форма не упоминается. Стены были каменными, вытесанными прямоугольной формы, как и следовало ожидать от аналогичной кладки храма. Следует предположить, что кедровые балки потолка, в соответствии с предпочтением Соломона к дорогим материалам, были покрыты золотом. В этих описаниях нет ничего, что указывало бы на персидское устройство или детали, которые развились из ассирийских методов строительства только четыре столетия спустя. Поскольку финикийскую архитектуру этой эпохи можно сравнить с архитектурой не более молодой страны, чем Месопотамия, и поскольку планы известных ассирийских дворцов не содержат колонных залов, естественно искать происхождение гипостильного расположения в египетских элементах, которые, в других отношениях, занимают столь важное место в развитии израильского искусства. С другой стороны, здания из дерева, облицованные металлом, характерны для сирийского побережья.

Все это великолепие полностью исчезло, и было бы естественно ожидать, что, как и в других частях Западной Азии, вырубленные в скале гробницы в окрестностях Иерусалима, сохранившиеся благодаря своей нерушимости, дадут самую прямую и достоверную информацию о финикийско-израильском стиле. Но более древние из этих памятников — те, что возведены до времен Селевкидов, — отличаются такой чрезвычайной простотой, что из-за отсутствия деталей они не дают представления ни о финикийских колоннах и антаблементах, ни, по сути, о каких-либо характерных архитектурных формах. Простая лестница ведет к меньшим могилам-гrotтам, которые, будучи выкопанными в скале, когда-то были закрыты каменными плитами. Их план, как правило, квадратный, потолок выполнен в виде плоского бочкообразного свода. В более крупных семейных усыпальницах погребальные камеры сгруппированы вокруг прихожей, тела в них кладут на каменные скамьи или засовывают в ниши, похожие на гробы. Если внешний вид входа вообще характеризуется архитектурой, что встречается сравнительно редко, то на нем изображены тяжелая египетская скотида и кругляш (рис. 104) или простое обрамление с фронтоном и гребневым акротерием из двойных спиралей, как на вырубленных в скале гробницах Фригии. (Рис. 105.) Там, где на фронтонах и фризах присутствует резная листва, как на так называемых гробницах судей и королей, это обычные следы более позднего периода, хотя эти украшения часто сохраняют в дизайне и исполнении особую сухую угловатость, характерную для имитации кованого металла, которая так распространена в Финикии.

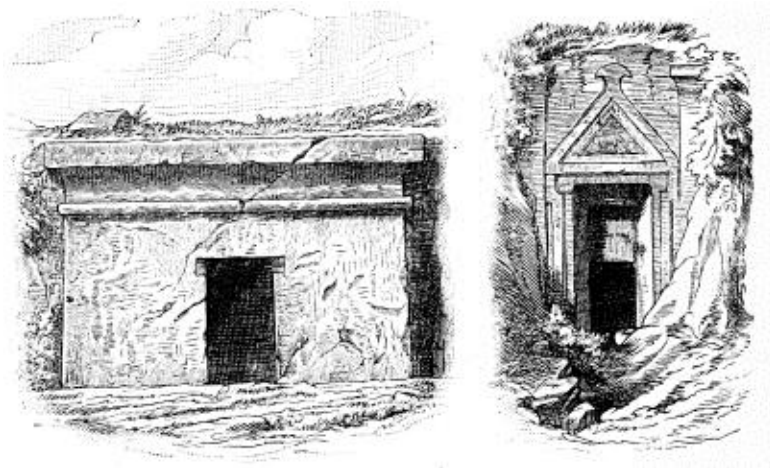


Рис. 104. Силоамская гробница— высеченная в скале. Рис. 105.— Высеченная в скале гробница Хиннома.

Влияние Греции и Рима отчетливо прослеживается в так называемой Гробнице Иакова, мнимых гробницах царей и гробницах, необоснованно приписываемых Авессалому и Захарии. Эти памятники, некоторые из которых были полностью высечены из местной породы, украшены дорическими фризами с римскими дисками в метопах, а также дорическими и ионическими колоннами и зацепленными валами, которые воспроизводят искаженные формы, характерные для обращения с греческой архитектурой при римлянах. И все же во всем этом все еще есть следы национальных особенностей. Иногда растительные орнаменты, виноград и виноградные листья, гранаты, плющ, лавр и желуди заполняют тимпан и фриз, прерываемые триглифами. Общая форма двух последних названных гробниц своеобразна. У Захарии куб со стороной чуть более 5 м, у Авессалома - почти 7 м. Они украшены пилястрами и изношенными ионическими зазубренными колоннами и имеют тяжелые карнизы египетского круглого сечения и скотии, к которым на Гробнице Авессалома добавлен познедорический фриз. Первое завершается пирамидой высотой 3,6 м, также высеченной из местной скалы, окончание которой придает общей форме определенное сходство с гробницей Амрит, известной как башня-улитка. Последний поддерживает на кубе меньшую и гораздо меньшую массу каменной кладки, сложенной из добытых в карьерах камней и несущей на цилиндрическом основании с двойной ступенью конус вогнутой формы, который заканчивается на высоте 13,5 м над землей неуклюжим цветком, похожим на тюльпан. Вход в погребальную камеру, вырубленную в скальном основании гробницы Авессалома, был взломан над карнизом скотии; следы гвоздей на стенах небольшого помещения указывают на обычную металлическую обшивку. Несмотря на такие отдельные воспоминания о местных, то есть финикийских, манерах строительства, невозможно согласиться с несколькими известными авторитетами в признании в дорических и ионических деталях, которые кажутся сочетающимися с ними, предшественников и моделей эллинского развития этих стилей. Такие прототипы меньше всего следует искать среди людей, которые, не обладая собственным искусством, лишь заимствовали его у своих соседей. И, более того, эти формы ни в коем случае не кажутся примитивными попытками, но ясно демонстрируют безжизненность и обнищание последнего периода истории греческой архитектуры. Эти памятники можно с уверенностью отнести к последним двум столетиям до н.э. Хотя коринфский ордер почти полностью вытеснил старые стили в Италии во времена Цезарей, эти провинциальные дорические и ионические формы все еще можно отнести скорее к более поздней, чем к первой половине этого периода.

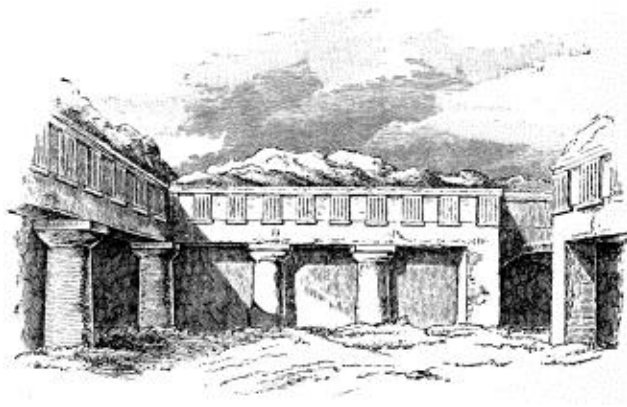


Рис. 106. Гробница в пафосе на Кипре.

Палестину в истории искусства можно рассматривать как область Финикии, и то же самое можно сказать о Кипре и Карфагене. Все восточное побережье Средиземного моря, лежащее между великими цивилизационными державами в долине Нила и равнинах Евфрата и Тигра, казалось, было предназначено самой природой, как мы видели, сочетать художественные особенности Египта и Ассирии. Кипр, находившийся в несколько схожем положении, разделял финикийскую цивилизацию, а также подвергался влиянию греков, особенно дорийцев, которые основали колонии на южных островах Эгейского моря и которые рано овладели цитаделью на Крите. Поэтому неудивительно, что в высеченных в скале гробницах Кипра дорический стиль архитектуры не ограничивался поздними и устаревшими формами, обнаруженными в гробницах близ Иерусалима, но иногда его можно встретить на очень примитивной стадии развития. Примером этого может служить гробница недалеко от Пафоса. (Рис. 106.) В целом, положение острова в большей степени подвергало его влиянию Египта, чем Месопотамии; не очевидно, насколько сильно это ощущалось. О главном финикийском святилище Кипра — Храме Астарты в Пафосе — сохранилось лишь недостаточное количество изображений на монетах и на гравированной жемчужине музея Пио-Клементино. Они доказывают не более чем то, что внутри круглого решетчатого ограждения стояло высокое строение, возвышавшееся над низкими боковыми постройками, которые, подобно портикам, опирались на колонны. Перед входом, по-видимому, были установлены две египетские шахты, не выполнявшие функции опор и, подобно Иахину и Воазу, не имевшие строго архитектурного назначения. Еще меньше известно о храмах Аматауса и Голгои. Маловероятно, что остатки здания, обнаруженного генералом Сеснолой в деревне Атьену, недалеко от нынешнего порта Ларнака (библейского Читима и греческого Китиона), принадлежат всемирно известному Храму Афродиты на Голгои. Это сооружение, скорее всего, было сокровищницей, каким-то образом связанной с великим храмом, в котором когда-то хранились, наряду с обнаруженными там обетными статуями, другие предметы, принадлежащие теменосу. Продолговатый план с неправильной формы входами, голость стен и особенно небрежно расположенные пьедесталы, заполнявшие пространство внутри, кажется, указывают на его первоначальное назначение как магазина. Единственными объектами, представляющими архитектурный интерес, обнаруженными в этих останках, являются колонны по бокам от дверей, расположенные в положении, соответствующем положению колонн Мозаичной скинии. Основания, найденные на месте, имеют каналы, как в Персии. Древки и капители не сохранились. О форме последнего, возможно, можно догадаться из сравнения фрагментов коллекции Сеснолы (рис. 107), аналогичных капителям Машнаки, двойным спиральям ассирийской архитектуры и приведенным описаниям капителей в виде лилий в храме Соломона.



Рис. 107.—Кипрские пилястровые капители.

Открытия Сеснолы на Кипре важнее в скульптурном, чем в архитектурном отношении, и их можно поставить в один ряд с открытиями Ботты, Лейарда и Шлимана. Главные произведения искусства - известняковые статуи различных размеров. К ним добавлено, по результатам исследования других руин, несомненно, гробниц, большое количество мелких предметов: терракотовые фигурки, вазы и лампы, а также различные предметы из стекла, металла и т.д. Эти произведения легко разделить на две большие группы, каждая в своем особом стиле, с которым были обнаружены надписи, совпадающие по общему характеру и относительному количеству. Среди восьмидесяти пяти надписей, найденных до 1870 года, тридцать три являются греческими, двадцать финикийскими и тридцать две кипрскими. Стили финикийской и кипрской скульптуры похожи друг на друга гораздо больше, чем языки этих стран, так что при сравнительной редкости примеров трудно определить происхождение этих произведений. Они демонстрируют своего рода компромисс между египетскими, сирийскими (ассирийскими) и раннегреческими методами — сочетание, согласующееся с географическим положением острова, а также с происхождением и историей его жителей. Вся кипрская скульптура демонстрирует, в той мере, в какой на нее не повлияло отражение более поздних греческих и римских форм, финикийский стиль, который был описан как развившийся из кованого металла; это очевидно даже в резьбе по камню. (Рис. 108 и 109.)



Fig. 108.—Votive Figure from Cyprus.

Разрушение Карфагена столь же полно, как и разрушение Иерусалима, на которое оно действительно походило в других отношениях, и естественно, что сохранилось лишь несколько следов этой великолепной Морской Царицы. Недавние французские и английские исследования, проведенные Бенте и Дэвисом, описывают значительные остатки крепостных стен Бирсы, построенных из колоссальных блоков туфа. Их большая толщина, 10 м, позволяла образовать полукруглые камеры в трех расположенных друг над другом этажах, которые, будучи доступными изнутри, служили казематами и складами. Многочисленные вырубленные в скале гробницы, как и в Финикии, снабжены ступенями сверху и образуют продолговатый склеп, вокруг которого сгруппированы глубокие ниши для захоронения тел.

Остатки варварских храмов на Мальте и соседних островах имеют второстепенное значение, если их вообще следует упоминать, при рассмотрении финикийского искусства. Двойной храм на Гозо - самый важный из них. Он состоит из двух смежных помещений, каждое из которых завершается полукруглой апсидой, имеющей с обеих сторон аналогичные ниши, так что вся ограда выглядит как комбинация апсид вокруг продолговатой формы. Тротуар частично выложен прямоугольными блоками, ступенчатыми таким образом, чтобы показать внутреннее разделение; но циклопическая кладка стен настолько груба, что при полном отсутствии орнамента сооружение представляет мало интереса для истории искусства и не позволяет делать никаких выводов относительно финикийской архитектуры, которая в других местах производила такую несравненную кладку из тесаных камней.



Рис. 109—Голова Киприана.

Погребальные памятники остальных Пунических земель, Балеарских островов и особенно Сардинии, хотя и представляют большую художественную ценность, столь же неопределенны в своем происхождении. Временами их форма напоминает форму памятников Амрита; однако весьма возможно, что они этрусского происхождения, поскольку, помимо их сходства с гробницами Этрурии, они находятся почти исключительно на восточном побережье Сардинии, стороной, обращенной к Италии, в то время как финикийцы более естественно соприкасались с западной частью острова.



Рис. 110.—Вырубленная в скале гробница в Антифеллосе.

Самым передовым форпостом разветвленной цивилизации Финикии была Малая Азия. Под владычеством Селевкидов и римлян влияние греческого искусства было настолько ощутимо на сирийском побережье и даже до берегов Тигра, что чисто национальные произведения архитектуры и скульптуры сравнительно редки. Но это влияние было вдвойне велико в стране, морским побережьем которой с древнейших времен владели ионийцы и где они основали ряд цветущих городов, достигших уровня процветания и культуры не меньшего, чем у их родственников на полуострове Пелопоннес. И все же, хотя ионийское искусство принесло некоторые из своих лучших плодов на азиатской почве и имеет корни, которые частично восходят к Месопотамии, исторически это можно рассматривать только в связи с цивилизацией Греции и ее общим происхождением и развитием. Эллинская Малая Азия и страны, находящиеся под ее влиянием, то есть побережья и острова Эгейского моря, Пропонтиды и Понта, не могут

рассматриваться отдельно. Поэтому всю скульптуру этих регионов следует приберечь для более поздней страницы; но есть несколько архитектурных памятников южного побережья и внутренних районов, которые требуют нашего настоящего внимания как сугубо национальные. Однако даже на этих территориях, разделенных в соответствии с их древним населением на Ликию, Фригию и Лидию, вся монументальная архитектура сильно пострадала от длительного азиатского владычества Диадхов и военной мощи Рима. Храмы и общественные сооружения отказались от своих национальных особенностей в пользу манер строительства, характерных для Греции и Рима. Только в гробницах оригинальные концепции сохранили свою силу. Вырубленные в скале, они стали имитацией деревенских жилищ. Были представлены типы домостроения, которые определялись климатическими условиями и различными строительными материалами каждой провинции. Благодаря своей массивной простоте и распространенному мнению, что неизменное жилище лучше всего подходит для тихого упокоения мертвых, вырубленные в скале гробницы сохранили свои первобытные черты без существенных изменений, подвергнувшись лишь незначительным модификациям. В них почти не упоминалось о развитии художественных или конструктивных методов от эпохи к эпохе. Хотя нам приходится иметь дело исключительно с гробницами страны, они позволяют нам делать выводы относительно внешнего вида других зданий, будь то храмы или жилища, которые они взяли за образец.



Рис. 111.—Вырубленная в скале гробница в Антифеллосе.

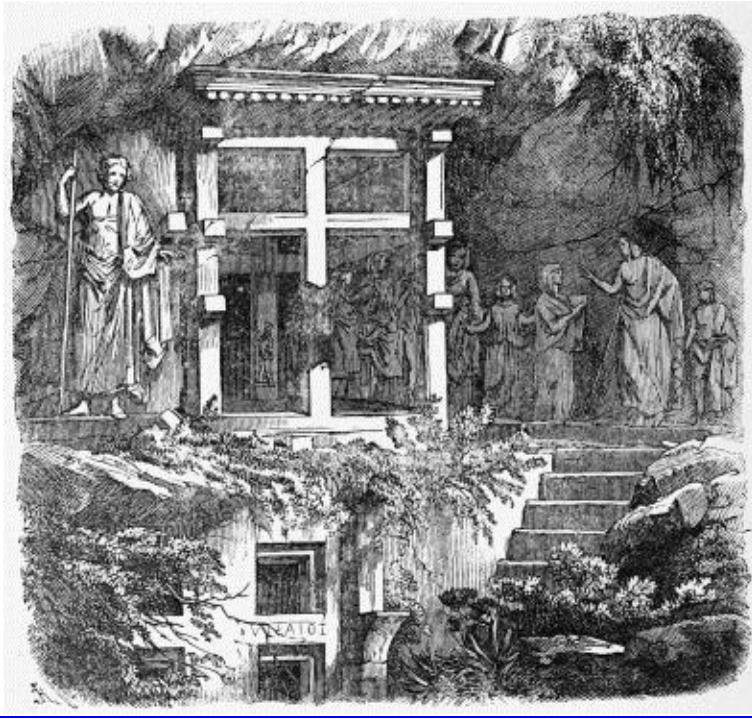


Рис. 112.—Вырубленная в скале гробница в Мире.

Рядом с финикийским побережьем и напротив Финикийского Кипра лежит Ликия, охватывающая большую часть южной морской линии Малой Азии. Он заслуживает особого внимания из-за своего почти бесчисленного количества гробниц, некоторые из которых превосходно сохранились, и из-за их поучительного разнообразия. Целые скалы, такие как Некрополь Мира, показанный на *рис. 93* в начале этого раздела, буквально покрыты такими монументальными фасадами, живописно сгруппированными в соответствии с естественной конфигурацией скалы. Большее количество из них представляют собой раскопанные гроты, фасады которых тщательно имитируют деревянные дома. Их можно было бы назвать гробницами из бревенчатых домов, если бы, кроме балок крыши, они были сделаны из необтесанных стволов. Промежутки между рамами, если они не остаются открытыми для входа, закрываются панелями. Индивидуальность этих памятников настолько заметна, насколько это было возможно среди жилищ ликийских горцев, чье богатство было невелико и чьи архитектурные требования не сильно различались. Точная имитация искусных плотницких работ вырублена в скале до мельчайших деталей: перекладыны обшивки, круглые необработанные балки крыши, крепления балок и примитивные деревянные гвозди, с помощью которых они крепятся, показаны с наибольшей отчетливостью. Внешний вид целого, когда оно было нетронутым, должно быть, напоминал окаменевшую древесину. Эти группы гробниц являются одними из самых любопытных и поразительных остатков древности. Несколькими расами ранней цивилизации была предпринята попытка соорудить погребальную камеру, которая должна была как можно точнее напоминать жилища, в которых жили при жизни; но нигде это намерение не было осуществлено с такой тщательностью и никогда не приводило к столь резкому противоречию с материалом, из которого оно было выполнено. Местная порода была создана полностью для того, чтобы отрицать свою природу и представлять собой явно деревянное сооружение. На крутых утесах это обычно ограничивалось фасадом, который порой был очень простым, но весьма характерным, как в гробнице в Антифеллосе (*рис. 110*), где деревянный каркас под плоской выступающей крышей образует два окна, оставленных открытыми как входы в пещеру. Несколько более сложный пример демонстрирует другая гробница на этом месте (*рис. 111*), которая особенно примечательна из-за тщательно имитированного соединения поперечных балок. В этом случае открыта только одна из дверных и оконных панелей, и появляется остроконечная крыша, которая, по-видимому,

была обычной в Малой Азии и в некоторой степени в Финикии. Обрамление интерьера или боковых стен также показано имитацией камня, как в случае с прекрасным примером в Майре (рис. 112), который, по-видимому, иллюстрирует предельные границы стиля. Но здесь противоречие между формой и материалом настолько вопиющее, что любопытная элегантность результата не искупает его. Повторение деревянных конструкций в камне без каких—либо изменений - что на первый взгляд, и в меньшей степени, приятно и пикантно — здесь стало неприятно навязчивым. Это еще более бросается в глаза на более редких монументальных саркофагах в Феллосе и Майре, где блок-хаус полностью вырезан из местной скалы. Эти работы представляют деревянную модель со всех четырех сторон настолько полно и добросовестно, что с их помощью можно было бы реконструировать жилище ликийского горца из дерева — повторить по такой окаменелой копии оригинал, хотя его хрупкие материалы погибли более двадцати веков назад. Любопытно, насколько нынешние хижины этой страны похожи на своих древних предшественников.



Рис. 113.— Так называемый памятник гарпиям в Ксантосе.

Рядом с этими гробницами, в некоторых случаях даже связанными с ними, хотя обычно и независимыми, стоят вертикальные памятники, похожие на обелиски, но с верхним элементом, характерным для Ликии. На месте пирамидальной точки Египта или полусферического или ступенчатого окончания Финикии и Ассирии здесь находится карниз из выступающих плит, на котором покоится небольшой, но сравнительно высокий блок. Наиболее важным примером является Памятник гарпиям (рис. 113), ныне значительная часть которого перенесена в Ликийский зал Британского музея. Он состоял из гигантского монолита, несущего небольшую погребальную камеру, окружающие плиты которой были украшены знаменитыми рельефами, столь важными в истории греческой скульптуры.

Третья группа ликийских погребальных памятников, саркофаги меньшего размера, является наиболее многочисленной, иногда образуя обширный некрополь. Хотя большинство из них не свободны от эллинских влияний, они, тем не менее, в целом сохраняют своеобразные национальные особенности, являясь имитацией деревянных сооружений, чем-то похожих на высеченные в скале гробницы. Крышка в некоторых экземплярах, по-видимому, сделана из реек и вместо полукруглого фронтона, распространенного в Финикии, представляет собой заостренную арку. Зубцы карниза отчетливо выдают свое происхождение от выступающих потолочных балок, которые на гробницах из блок-хауса все еще сохраняли круглую форму необработанных досок. Гробница в Антифеллосе (рис. 114) имеет канал, вырезанный на вершине крышки, вероятно, для того, чтобы служить гнездом для гребней. Головы львов и другие выступающие украшения по бокам дополняют архитектурное оформление. О памятнике нельзя говорить как о саркофаге в истинном смысле этого слова, поскольку его крышка не была подвижной, корпус вводился спереди, где для этой цели были предусмотрены оконные проемы.



Рис. 114.—Саркофаг в Антифеллосе.



Рис. 115. Вырубленная в скале гробница в Телмисосе.

Четвертый класс ликийских высеченных в скале гробниц, фасад которых напоминает фасад небольшого храма, представляет особый интерес для истории архитектуры. Многие из них демонстрируют влияние позднеэллинистического периода, однако некоторые сохраняют такие примитивные формы, что можно с уверенностью утверждать, что Ликия сыграла заметную роль в развитии ионического стиля — что южное побережье Малой Азии было важной станцией, отмечавшей продвижение художественной культуры от Месопотамии до Эгейского моря. Эти гробницы обычно представляют собой фасад храма в антисе, то есть портик с двумя колоннами между выступающими боковыми стенами. Преобладающие ионические формы на редкость примитивны в капители и антаблементе, в большем количестве образцов нет и следа упадка стиля или римского типа, которые так легко распознать по формальному характеру деталей. Они сильно различаются и, по-видимому, демонстрируют эксперименты раннего периода развития, которые, возможно, все еще происходили одновременно с гораздо более высоким развитием стиля на более северных побережьях Эгейского моря и Спорад, испытывая в разной степени влияние одних и тех

же западноазиатских мотивов. Важное сочетание, характеризующее совершенство ионической архитектуры, — соединение спирали с дорическим эхом под ней - отсутствует на этих капителях; спираль не имеет изящного изгиба, а сужение боковых валиков спирали отсутствует; счеты плохо профилированы, и древки часто без изгиба соединены с неуклюжими основаниями. (Сравните *рис. 116.*) Как это всегда было у жителей Востока, которые не знали независимого образования фронтона и крыши над потолком, антаблемент состоял всего из двух элементов — эпистилия, объединяющего колонны, и завершающего его карниза. Тройное деление антаблемента, имевшее столь важное значение в усовершенствованном стиле, не было известно; даже два встречающихся здесь элемента не были четко очерчены, а зубцы карниза были полностью развиты в то время, когда их первоначальное конструктивное значение еще не было забыто при их декоративном применении. Двускатные акротерии представляют собой неуклюжие выступы, похожие на круглые гребневые орнаменты и рогообразные угловые элементы финикийских памятников. Короче говоря, мы можем проследить в высеченных в скале гробницах Ликии если не протоионический стиль, то отчетливое параллельное развитие самых примитивных ионических форм. Это не исключало влияния Греции после достижения полного совершенства стиля, а скорее подготавливало его путь. Пример такой более поздней полуэллинской работы можно наблюдать в великолепном памятнике Ксантоса, построенном в середине четвертого века до нашей эры в качестве трофея после захвата Телмиссоса ксантианцами. Это также было частично перевезено в Британский музей. Это сооружение не было вырезано из цельной скалы, а было построено из добытых в карьере камней. Оно демонстрирует полное развитие ионических форм. На сравнительно высоком фундаменте стояла целла, окруженная колоннами, с периптеральным расположением, редким в Ликии, где все гробницы, представляющие храмы, по-видимому, показывают, что национальные места поклонения, такие как храмы Ассирии и Финикии, были ограничены портиком в Антисе, а эволюция периптероса была усовершенствованием греков. Наивная оригинальность, наблюдаемая в ионическом стиле, отсутствует в более изолированных дорических формах, хотя известно несколько очень архаичных памятников последнего стиля. Их существование объясняется близостью Крита, этого южного форпоста раннедорической культуры, а также соседними дорическими колониями, которые процветали на юго-западной оконечности Малой Азии.

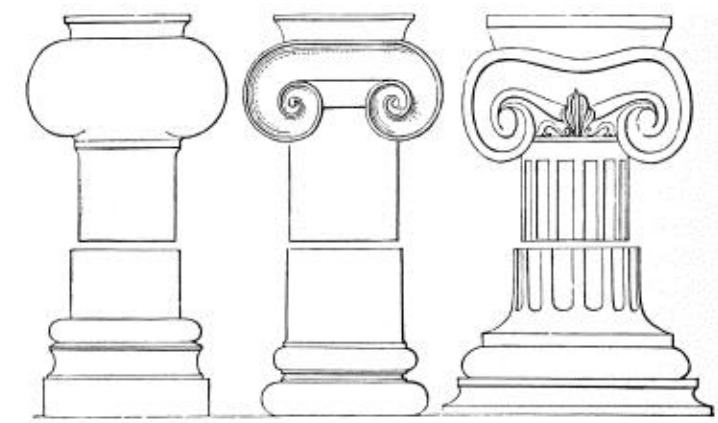


Рис. 116. Подробные сведения о колоннах из Телмиссоса, Миры и Антифеллоса.

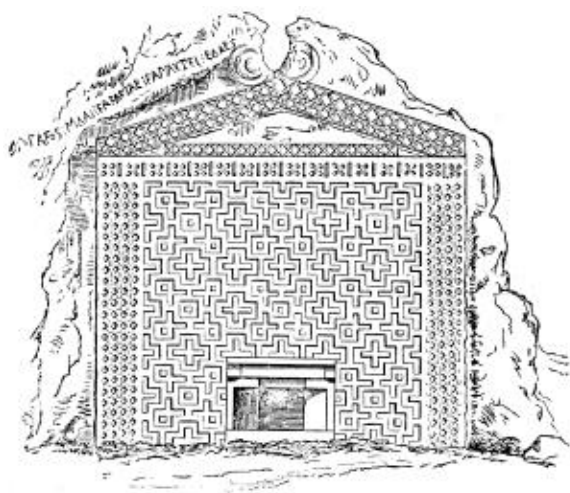


Рис. 117.— Так называемая гробница Мидаса.

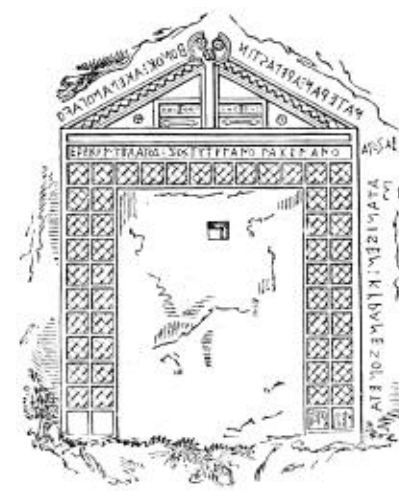


Рис. 118. Фригийская скальная гробница близ Доганлу.

Ликия, по-видимому, оказала лишь незначительное влияние на другие страны побережья, которые были почти полностью эллинизированы; и ее влияние не проникло так далеко во внутренние районы страны, как Фригия, куда цивилизация греков была занесена только через Эгейское и Понтийское побережья. Здесь не было ни часто посещаемых портов, ни судоходных рек, которые могли бы открыть путь. Бездорожье лесистых гор ограничивало коммерческий и интеллектуальный кругозор фригийцев, которые, как кочевой народ, довольствовались малейшим художественным усилием. Точно так же, как ликиец вырезал свою деревянную хижину на склоне утеса, чтобы сохранить после смерти любимое жилище всей своей жизни, фригиец украсил фасад своих могил-гrotтов изображением своего передвижного дома, кочевой палатки. Была показана только ткань палатки с ее тканым рисунком; ее конструктивные ребра, не видимые снаружи оригинала, были опущены в имитации. Самый важный из этих фронтисписов гробницы, расположенный между Киутахией и Сиврихиссаром на Сакварии, который приписывается фригийским царям, турки называют Ясили-Кайя (камень с надписью). (Рис. 117.) Он известен как Гробница Мидаса от единственного разборчивого слова "Мидай", встречающегося в неразборчивой надписи. На поверхности скалы вырублена квадратная площадка шириной 11 м и высотой около 9 м, заканчивающаяся сверху низким фронтоном, который вместе с акротерием увеличивает высоту всего здания на 3 м. Треугольник обрамлен легкой решеткой с низким

рельефом и увенчан двумя спиралями, похожими на круглые гребневые украшения финикийских гробниц. Тимпан не украшен резьбой, но, вероятно, вся передняя часть была раскрашена. Обширная прямоугольная поверхность внизу покрыта сложным рельефным меандровым орнаментом — игрой линий, очевидно, заимствованных из тканого узора и напоминающих украшения мавританских стен, где основным мотивом также была ткань для палатки. Кайма этой поверхности представляет собой, без каких-либо условностей, окантовку, усыпанную драгоценными камнями, такими, какие, возможно, были обычными для дорогих сирийских изделий. Маленькая внутренняя камера была достаточно велика только для того, чтобы вместить саркофаг. Вход в него не был отмечен никакими архитектурными особенностями — даже в том случае, если в самом шатре не было двери, — но первоначально проход был закрыт плитой, на лицевой стороне которой, без сомнения, продолжался вытканый узор. Вторая могила поблизости, также отмеченная неразборчивой надписью, имеет аналогичный характер. (Рис. 118.) Фронтон представляет собой деревянную конструкцию, чем-то напоминающую обрамление ликийских саркофагов; его двойной акротерий украшен тремя розетками. Основная поверхность, квадрат внизу, лишена резьбы и, вероятно, имела нарисованный узор. На третьем фронтисписе этого типа изображен цветочный фриз из чередующихся пальметт и бутонов, напоминающий ассирийский мотив, но перевернутый, возможно, потому, что его прямой моделью была кайма ковра. Это напоминает ряды гранатов, свисающих с колонн Иахин и Воаз Храма Соломона. Утесы Фригии усыпаны такими вырубленными в скале гробницами. Особенно в районе к северу от Сеид-эль-Ара есть бесчисленное количество небольших гротов, входы в которые либо совершенно простые, либо снабжены только простым треугольным фронтоном — все это свидетельствует о редкости художественных усилий среди этих идиллических гор.

Влияние ассирийских и персидских методов очевидно даже к западу от реки Галис, границы месопотамских владений до Кира; но на ее дальних берегах, в Восточной Фригии, восточное искусство распространено повсеместно. В Эйюке есть остатки, предположительно, храма с порталом, окруженным чудовищами, подобными херувимам Ниневии и Персеполя. В Богаз-Киеуи, помимо высеченных в скале рельефов, полностью похожих на персидские, есть фундаменты террасы с руинами дворца, построенного по плану царских жилищ Персеполя.

Лидия, последняя из трех независимых стран Малой Азии, находилась так близко к ионическим городам побережья и так подвергалась влиянию их цивилизации, что в тот исторический период сохранилось лишь несколько национальных особенностей. Как и в древней Греции, здесь был курган — обычная форма монументальной гробницы. В Лидии, как и в Этрурии, множество таких курганов образовывали обширный некрополь. Конический курган такой же характерной формы для крайнего запада Малой Азии, для Троады, как строго геометрическая пирамида для Египта или ее террасная разновидность для Месопотамии. Земляной холм иногда облицовывали каменной кладкой из больших многоугольных блоков или укладывали на низкий цилиндрический барабан из таких циклопических стен; единственными архитектурными украшениями были простые цокольные и карнизные лепные украшения. Наиболее хорошо сохранившимся, хотя и не самым важным памятником такого рода является так называемая Могила Тантала на горе Сипилос, недалеко от Смирны, одна из группы из двенадцати. (Рис. 119.) Прямоугольное помещение в центре, 3,5 м в длину и почти 3 м в высоту, перекрыто ложным сводом, горизонтальные, постепенно выступающие камни обтесаны внутри в виде заостренной арки. Вход в этот курган, как и шахты египетских пирамид, был скрыт наружной каменной кладкой. Фрагменты каменного пирса неподалеку, чем-то напоминающего монумент Мегхазил в Амрите, вероятно, принадлежали к орнаменту на вершине конуса, который при диаметре в плане, равном 33,6 м., достигал высоты 27,6 м. Еще более величественными, хотя и полностью разрушенными, являются царские могилы лидийской столицы. Всемирно известное название Сардис сохранилось в названии убогой деревушки Сарабат, которая сейчас стоит на его месте. В его окрестностях сохранились остатки более сотни курганов. Самый важный из них, с цилиндрическим барабаном диаметром 257 м и высотой 18,5 м, по-прежнему возвышается на 61,5

м. С некоторой долей вероятности его отождествляют с тем памятником в Альятте, описанным Геродотом, который преувеличивает его размеры до диаметра 400 м. Конус утрамбованной земли, по-видимому, не был облицован камнем. На его вершине находился пирс из пяти блоков, имевший полусферическое окончание; были найдены различные его фрагменты.

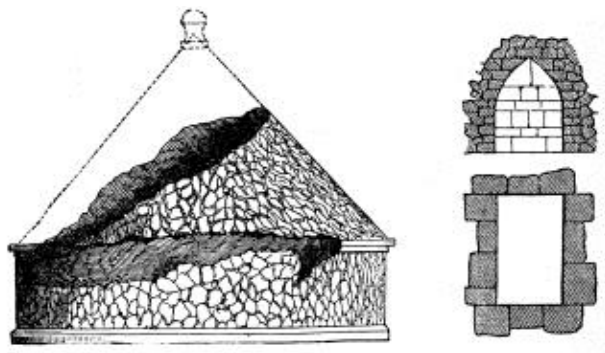


Рис. 119. — Так называемая Могила Тантала.

Эти курганы по размерам приближаются к египетским пирамидам. Возвышение конуса на цилиндрическом основании было определенным достижением, но его исполнение было таким, что не допускало сравнения памятников двух стран. Пирамиды Египта были построены; курганы Лидии были просто насыпаны из земли. Первые требовали больших технических способностей и помощи командующего и расчетливого ума; вторые были созданы только поработанным народом. Но, с другой стороны, лидийские конусы больше напоминали естественную форму погребального кургана, чем пирамиды Египта и Месопотамии, и по этой причине были способны к большему развитию. Подобные курганы встречаются от Азии до Этрурии, и их использовали даже великие архитекторы Греции: высокохудожественная цивилизация всегда отдает предпочтение простейшему решению проблемы.

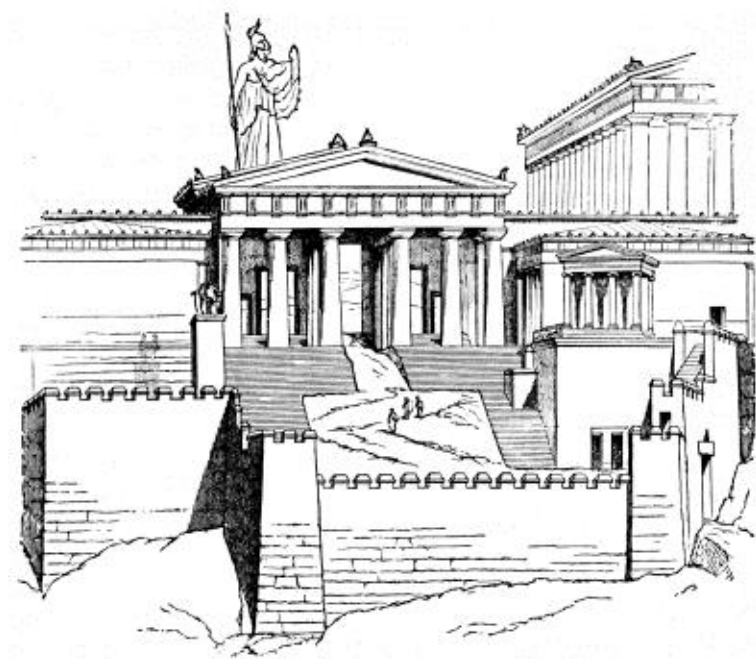


Рис. 120. Вид афинских Пропилей. Реставрация.

ЭЛЛАДА.

Т Средиземное море было сердцем Старого Света; важные земли ранней истории цивилизации были сгруппированы вокруг его богато изрезанных берегов, которые, как правило, уменьшались в культурном отношении по мере удаления от него. Северо-восточная часть Средиземноморья из-за множества островов, имеющих еще большую протяженность береговой линии, была центром стран, облагороженных эллинской цивилизацией. Разделяя и объединяя одновременно, подобно всем водам земли, Эгейское море образовывало границу между двумя главными расами греческой интеллектуальной жизни — дорийцами и ионийцами; в то же время оно было благоприятным средством обмена произведениями их гения. Европейская Греция с ее преобладающим дорическим населением и почти исключительно ионическими побережьями Малой Азии в равной степени смотрели на это море как на свое собственное, пересекая его тысячами кораблей и извлекая больше пользы из открывающихся перед ними непроходимых вод, чем из внутренних земель огромных континентов, одно побережье которых они были довольны оккупировать. В Азии греки были ограничены странами на ее самой крайней западной границе; в европейской Греции развитие было в основном направлено на восточное побережье, уделяя даже меньше внимания своим собственным берегам на Адриатике, чем рано колонизированным портам Великой Греции и Сицилии. Сам Архипелаг обеспечивал удобные опорные пункты и аванпосты во всех направлениях. Многочисленные гавани и якорные стоянки на его многочисленных островах обеспечивали защиту от печально известного вероломства эгейского моря — защиту, крайне необходимую примитивным мореплавателям древности. Но, как и в истории любой цивилизации, течения греческого интеллектуального и художественного прогресса отчетливо двигались с востока на запад. Европейская (дорическая) культура сама по себе была менее рассчитана на влияние на Азию, чем азиатская (ионическая) на влияние на более молодой континент. Так было предопределено природой, что на европейской земле, в Аттике — самом передовом мысе европейской Греции, — две ветви греческой расы объединились и принесли в Афинах тот двойной плод, которому мы восхищаемся. Дорийцы, в некоторой степени вытесненные быстрым ростом Ионической Азии и Европы, повернули еще дальше на запад и поселились на берегах Сицилии и Тарентского залива, где внушительные памятники до сих пор свидетельствуют о степени их могущества.

Легенды о странствиях эллинских племен, и особенно о так называемом дорическом переселении, были основаны на оживленных потоках сношений между Азией и Европой, через моря и проливы, а также между европейским континентом и Мореей, островом Пелопс. Отношения и распри эллинских и полуварварских народов по обе стороны Эгейского моря иллюстрируются рассказами об аргонавтах и их путешествии, а также о Троянской войне, которые носят отпечаток определенного пиратского соперничества. Фатальное отсутствие единства, являющееся результатом раздельного развития соседних областей, не могло быть охарактеризовано более отчетливо, чем тот факт, что греческие расы, хотя и чувствовали себя отделенными от других наций — от *варваров* — непроходимой пропастью и осознавали свое собственное абсолютное интеллектуальное превосходство, все же не имели какого-либо всеобъемлющего обозначения для себя: название *греки*, или *эллины*, имеет сравнительно недавнее происхождение.

Гомеровские эпосы доказывают, что интеллектуальное развитие народа, к которому принадлежал бессмертный поэт, находилось, по крайней мере, уже в девятом веке до нашей эры, на высоте, которой никогда не достигали народы такой примитивной цивилизации, как египтяне и халдеи. Каким бы феноменальным ни было появление этих стихотворений, они все же не могли так высоко подняться над своим временем — которое они, очевидно, представляют в определенном преображении, — чтобы современники не смогли понять их и насладиться ими.

Творческие искусства представляли в ту эпоху странный контраст со столь высокой интеллектуальной высотой; их намного превосходило развитие поэзии. Хотя определенные текстильные и керамические производства (изготовление деревянной и бронзовой посуды, тканых материалов и керамической посуды), должно быть, в какой-то степени практиковались в самой Греции, лучшие художественные изделия постоянно упоминаются как импортированные из цивилизованных стран Азии. Более крупные объекты, и особенно здания, были либо чрезвычайно примитивными, либо, из-за отсутствия подготовленных местных специалистов, возводились и украшались в иностранных стилях. Гомеровские эпосы ничего не знают о храме с колоннами, ничего о художественных изображениях богов, ничего даже о жилищах, соответствующих значимости их царственных героев. Даже в гораздо более позднее время спартанец, привыкший возводить свой дом только с помощью пилы и топора, мог быть поражен прямолинейно вытесанными потолочными балками, которые, как он видел ранее, были сделаны только из круглых стволов, подобных тем, что имитировались на ликийских гробницах из блок-хаусов.

Именно из-за этой чрезвычайной простоты мы должны представить себе царские дворцы, один из которых так привлекательно описан певцом "Одиссеи" в рассказе о царском жилище на Итаке. Все заведение, должно быть, было похоже на грейндж — стену, окружавшую ряд зданий, перед которыми располагался суд. Деревенская параллель отчетливо напрашивается на ум при описании этого фермерского двора, где компостная куча, окруженная свиньями и гусями, была постелью старого сторожевого пса, который, по поистине идиллическому рассказу Гомера, единственный узнает своего хозяина и, умирая, приветственно виляет хвостом. Из этого двора ворота вели во внутренний двор, сравнимый с перистилем более поздних построек, но без орнамента из колонн и во всех отношениях чрезвычайно примитивный. Сюда без лишних церемоний пригнали коз и быков на убой. Она примыкала с одной стороны к мужским покоям, с другой - к женским, так отделенным друг от друга, что шумная расправа над женихами в главном зале не нарушала сна Пенелопы и лишь доносилась до ушей служанок в виде отдаленных стонов. С третьей стороны, вероятно, напротив входа, находился мужской зал - замкнутое пространство, которое, должно быть, было довольно обширным, поскольку сто восемь незваных гостей могли здесь собраться на банкет и другие развлечения. Его потолок, как и потолок оружейной палаты и королевской спальни, поддерживался вертикальными деревянными балками. Мы можем представить их похожими на шахты во дворце Оиномаоса в Элиде, одна из которых, скрепленная железными обручами, сохранилась как реликвия во времена Павсания. Потолочные балки зала закоптились и почернели от открытого огня и света факелов, как в деревенских жилищах. О стенах ничего не упоминается, хотя не исключено, что блестящая металлическая обшивка дворцов Менелая и Алкиноэса существовала и здесь. Это можно было бы объяснить финикийским наложением деревянных изделий на кованую бронзу, или, правильнее сказать, на медь. Пространство не могло быть без отверстий для доступа света и воздуха. Они прямо не упоминаются поэтом, но можно предположить, исходя из аналогий, предложенных другими цивилизованными народами ранней древности, что они существовали в стене, непосредственно под потолком. Здесь промежутки между огромными горизонтальными балками, опирающимися на стены, были оставлены открытыми, и мотив последующей дорической метопы возник сам собой. То, что балки над головой не были обшиты досками, видно из гомеровского сравнения: Афина поднялась к потолку и там уселась, "подобно отдыхающей ласточке", то есть на поперечных балках открытого треугольника, образованного каркасом крыши. Дополнительным доказательством служит сообщение о подвешивании Эпикаста на потолочной балке, которая, должно быть, была открыта со всех сторон.

Толос дворца на Итаке представлял собой изолированное круглое сооружение перед двором и, возможно, может быть отождествлен с высоким таламосом, на который спустился Телемах. В нем также горами лежали золото и металл, а вокруг стояли святилища с одеждами, амфоры, наполненные елеем, вином и т. Д. Его двойная дверь, выполненная с особой тщательностью, соответствует характеру сокровищницы. Если принять это отождествление толоса и таламоса, не

может остаться никаких сомнений в том, что здесь мы имеем дело с пространством, подобным многим еще сохранившимся в Греции, обычно известным под названием сокровищницы. Примеры существуют в Орхоменосе, близ Фарсалоса, Амикле, Мениди и в Микенах.

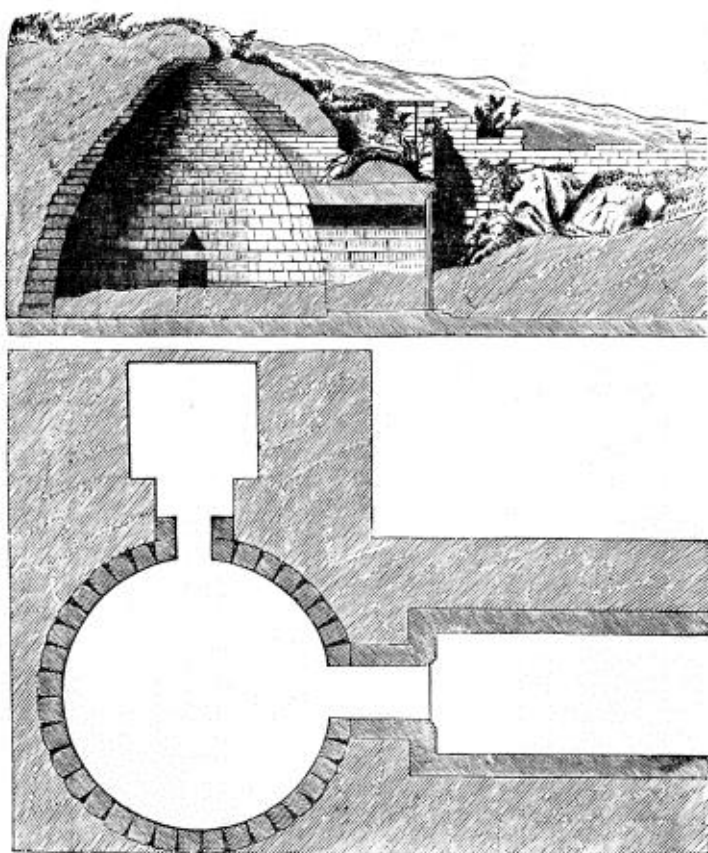


Рис. 121. План и разрез Толоса Атрея.

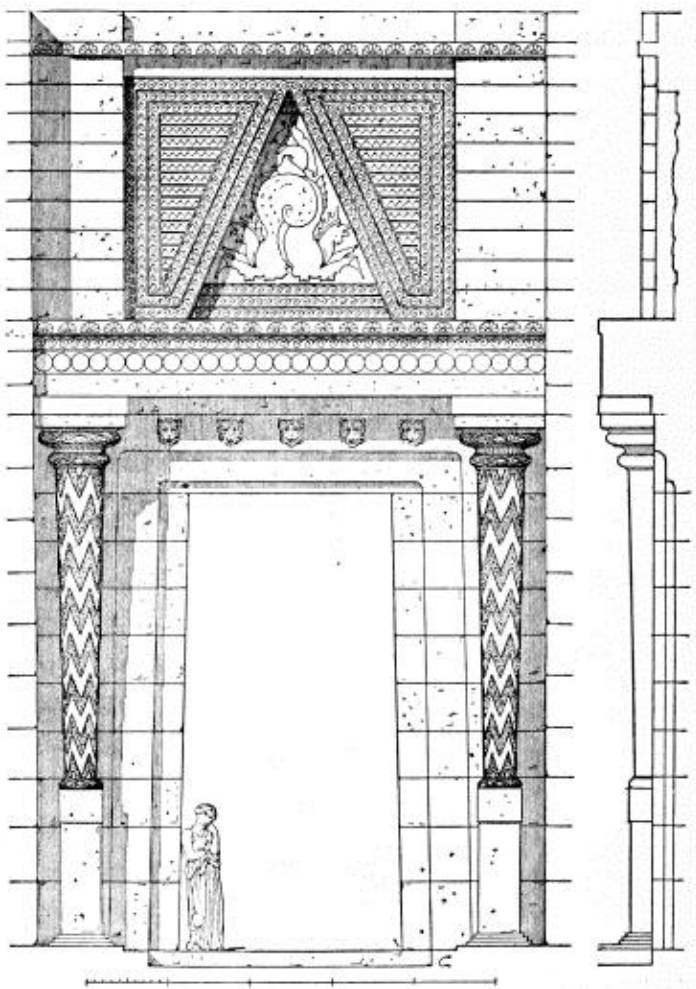


Рис. 122.Реставрация Толос Атрея. Портал. (Кларк.)



Рис. 123.Фрагменты зацепленной колонны из Толоса Атрея.

Одно из пяти в Микенах, известное как Сокровищница, или Толос, Атрея, находится в замечательном состоянии сохранности, особенно что касается интерьера. Оно представляет собой

пространство круглого плана диаметром 15 м и такой же высоты, имеющее форму остроконечного свода. (Рис. 121.) Его стены начинают изгибаться от пола, который сделан из штампованного глиняного писе. После этого сразу же начинается первый круговой ход каменной кладки. Затем стены по параболической форме поднимаются к остроконечной вершине. Они построены не по принципу свода, то есть из камней клиновидной формы с направлением стыков к общему центру, а уложены горизонтальными слоями, каждый ряд которых настолько выступает над нижним, что за счет такого уменьшения концентрических окружностей они окончательно соединяются на вершине. Они были гладко вырезаны на соединительных поверхностях, в то время как лицевая сторона не была высечена до завершения кладки. Блоки были прямоугольными, и стыки, которые, следовательно, увеличивались в плане в радиальном направлении, были заполнены тем же материалом, который использовался для пола; промежуток между дверью в стене и вырубленной в скале внутренней камерой с одной стороны также был зацементирован этим веществом. Входной коридор, дромос, вел из долины к толосу по пологому подъему. Он был окружен стенами из тесаного камня, но нигде не заканчивался. Его пол шириной 6,20 м и длиной 36 м был вымощен плиткой. Этот входной коридор заканчивался снаружи подпорной стеной с террасами, а внутри - тщательно продуманным порталным фасадом. Недавние исследования Стаматакиса и Тирша дали достаточную информацию о составе и деталях этого фронта, чтобы позволить восстановить его основные силы. (Рис. 122.) Нижняя часть была построена из длинных камней, тщательно обтесанных и соединенных. Ступенчатые косяки проема, характерные для всех старинных дверей, вероятно, были вырезаны после того, как блоки были установлены на место. По обе стороны располагались декоративные зацепленные колонны, которые настолько полностью похожи на ту, что изображена на Львиных воротах в Микенах, что можно полностью понять их природу по этому общему руководству; с помощью фрагментов, которые все еще существуют, и других, нарисованных в прежних публикациях, хотя ныне утраченных; по следам на стене, и особенно по гнездам, вырезанным для зажимов в виде ласточкиного хвоста в основаниях и капителях. Шахта, вместо того чтобы уменьшаться, увеличивается по мере подъема, как и колонна на рельефе над Львиными воротами. Его основание, исходя из этой аналогии и из узкого пространства, оставленного для него зажимами, по-видимому, состояло из простого разрыва. Счеты и части лепнины под ними сохранились до сих пор; коронация была образована двумя кругляшками, разделенными скобой, причем нижний был значительно меньше по высоте и диаметру, чем верхний. (Рис. 123.) Без нижнего элемента капитель имеет определенное сходство с дорическим эхом, которое усиливается за счет пропорций резко выступающих абаксов; но в целом она настолько похожа на азиатское (ионическое) основание, что было неестественно считать ее капителью, и фрагмент, опубликованный Дональдсоном, до сих пор считался основанием древка. Колонны были полностью покрыты рельефным орнаментом из зигзагообразных линий, чередующихся с хорошо известной спиральной волной; они стояли на прямоугольных пьедесталах, от которых сохранились трехступенчатые постаменты. Наличие бронзовых украшений на перекладине двери очевидно по следам гвоздей; отчетливо различимы пять львиных голов. Эпистиль тянулся от заглавной буквы к заглавной по всему фасаду портала; он выступал далеко за притолоку, на которой частично покоился. Над этим антаблементом была поверхность, похожая на аттику, которая скрывала треугольник, образованный разгрузочными блоками над перемычкой. Верхние стены изначально не были видны, поскольку были облицованы тонкими каменными плитами, закрепленными на нужном месте дюбелями. Фрагменты из Микен, хранящиеся в Британском музее, в Мюнхенском антикварном музее и в Афинах, относились к этому верхнему фасаду; все они имеют спиральные орнаменты между горизонтальными канавками и похожи на многие другие украшения того же возраста. Границы опалубки над разгрузочным треугольником и его крайним верхним углом были выполнены с аналогичным рисунком, что видно по торцевому соединению некоторых плит и по небольшому фрагменту, точно совпадающему с верхним углом отверстия. Весь треугольник, вероятно, был закрыт какой-то светлой резьбой по камню, поскольку он не мог служить проходом для света. Дверь, как видно

по следам шарниров на подоконнике и перемычке, имела две створки, которые, судя по отверстиям для засовов, были настолько большими, что при закрытии они значительно перекрывались. К наружным косякам была прикреплена широкая полоса металла, которую до сих пор можно проследить по двум вертикальным рядам отверстий для гвоздей, в которых иногда остаются фрагменты бронзы. Эта работа приводит к предположению, что створки двери сами были покрыты металлом, и, учитывая характерные формы украшения на памятнике, указывает на особенности азиатского искусства. Естественно приписать это влиянию Финикии; действительно, влияние цивилизации этой страны на раннюю Грецию трудно переоценить. Широкая горизонтальная полоса металлической обшивки имела также снаружи, и небольшие фрагменты ее неоднократно встречаются в мусоре, заполняющем толос; аналогичные следы обнаружены во втором памятнике подобного рода неподалеку. Такое покрытие стен листовой медью ни в коем случае не было редкостью в Древней Греции. Подземная бронзовая камера Данаи может быть объяснена как гробница, обшитая металлом. В мифические эпохи в дельфийском святилище, а также в более поздние времена в Халкионикосе Афины в Спарте эта обработка стен, по-видимому, использовалась для храмов, точно так же, как Гомер описывал это во дворцах в Спарте и на острове Феаков. Толос Атрея сам по себе находился под землей; внешняя сторона конической массы каменной кладки была покрыта земляным холмом. Принимая во внимание почти идеальную сохранность интерьера, очевидно, что некоторые остатки строго архитектурного экстерьера были бы узнаваемы, если бы он существовал. Курган покрывал и защищал сооружение; хотя его земля сейчас по большей части смыта, ему все еще следует приписать хорошее состояние, в котором сохранилось ядро.

Недавно обнаруженная могила в Мениди, в Аттике (Лоллинг), представляет собой параллельное сооружение. По красоте исполнения и богатству орнамента он намного уступает Толосу Атрея; он также намного меньше, имея средний диаметр 8,35 м и первоначальную высоту 9 м. Его единственная особенность заключается в том, что разгрузочные блоки над перемычкой, вместо того чтобы выступать один над другим, образуя треугольник, расположены таким образом, чтобы оставлять четыре пустоты между таким же количеством горизонтальных балок, аналогично устройству для разгрузки потолка главной камеры великой пирамиды в Гизе.

"Толос Атрея" предлагает приятный комментарий к тезавросам царского дворца на Итаке, но только в отношении его конструкции. Назначение круглых зданий, все еще существующих в Греции, по-видимому, полностью отличалось от назначения сокровищницы, описанной в "Одиссее". Это правда, что выдающиеся авторитеты отрицают это различие — и аналогии с круглым гомеровским зданием, с сокровищницами в Микенах, упомянутыми Павсанием, и с сокровищницей Миньяса в Орхоменосе придают их аргументам некоторый вес и, по крайней мере, большую вероятность, чем предположения о том, что сооружения в форме толоса предназначались для домов у источника (Forchhammer) или мест поклонения (Pyl). Но есть причины, опровергающие все эти предположения. Сокровищницы Пелопидов, должно быть, находились на акрополе, внутри крепостных стен, а не на различных расстояниях за их пределами, как в случае с сокровищницами Микен. Тем более такие хранилища для хранимых ценностей не могли находиться так далеко от города, как Толос Бапио из древнего Амикла, который стоял совершенно изолированно посреди открытой равнины, без возможности сообщения с какой-либо королевской резиденцией. Земляные насыпи над криптами вряд ли подошли бы им для того, чтобы стать частью здания дворца; в то время как для камеры, предназначенной только для приема ценных вещей — для склада хранения — богатая облицовка внутренних стен листовым металлом и особенно сложная резьба на фасаде портала кажутся неуместными. Эти особенности, не говоря уже о некоторых менее важных, указывают на другую цель, для которой они, все до единого, подходят, а именно на назначение сооружений как гробниц. Их расположение перед акрополем и вне городских стен; засыпка зала землей в виде кургана; невозможность их какого-либо сообщения с другими зданиями; тщательно продуманное оформление входа и поразительное богатство металлов внутри — все это подтверждает, с поразительными аналогиями за пределами

эгейского мира, концепцию зданий толоса, отстаиваемую Велкером и Мюром. Возможно, что именно эти сооружения Павсаний называет сокровищницами Атрид; но Павсаний, как и мы, знал Микены только по их руинам. Этот покровитель всех *чичерони* на классической почве не требовал доказательств своих легенд. Гипотеза Пилла, возможно, до сих пор верна, что сам толос не служил местом усыпальницы, которую обеспечивала небольшая боковая камера, а был часовней для заупокойных богослужений, которые, естественно, предполагаются в связи с героической династией.

Невозможно приписать эти гробницы отдельным лицам, подобно гробницам ранних персидских монархов, или даже династиям: сомнительная идентификация могил, обнаруженных на агоре акрополя, на которую отважился Шлиман, была бы здесь недопустимой. Однако достаточно точно известно, что наиболее хорошо сохранившийся толос, известный под именем Атрей, примерно современен Львиным вратам и относится к самому расцветному периоду героической эпохи — до падения Атрид после возвращения Агамемнона.

Небольшого помещения, достаточного только для того, чтобы вместить погребальную урну, в центре земляного вала было достаточно для захоронений героев, павших под Троей. Существует несколько таких курганов. Самые крупные из них, Гектора и Ахиллеса, имели значительную высоту и, стоя на низком мысе, были видны далеко в море. Они были лишены архитектурных особенностей или украшений, просто конусы из земли и камней; завершались, как рассказывает Гомер об Илос, Сарпедоне и Эльпеноре, монументом, похожим на колонну, который, должно быть, напоминал опоры лидийских курганов. Сомнительно, что деревья, которые росли в более поздние времена на курганах Протесилаоса перед Троей и Алкмеона в Аркадии, были первоначально и намеренно размещены там и должны считаться характерными для таких работ. Те, что были посажены на кургане Августа в Риме, несомненно, могут быть отнесены к его личному желанию. Из рассказа Павсания о кургане Эпитос в Фенеосе, в Аркадии; из фундаментов, сохранившихся на острове Сайм, и из более поздних руин в Кирене — не говоря уже о хорошо сохранившемся кургане очень значительных размеров, облицованном камнем, который, судя по его расположению на алжирской территории, возможно, можно приписать карфагенянам или даже римлянам - из всех этих примеров очевидно, что такие курганы, как курганы Лидии и Этрурии, были по большей части возведены на холмах, расположенных на склонах холмов. цилиндрические фундаменты. Но независимо от того, было ли внутреннее убранство камерным или сплошным, поднимался ли земляной конус прямо из земли или из основания барабана, курган, по-видимому, был в первобытные времена наиболее распространенной формой монументальной гробницы для лиц высокого ранга.

Обычный человек, вероятно, был похоронен в ямах, как и в наши дни, причем могила была отмечена вертикальным камнем, с каким-нибудь небольшим орнаментом или без него. Открытия Шлимана на Микенской агоре показывают, что при определенных обстоятельствах эта процедура была принята даже для принцев. Царственное значение этих гробниц подтверждается их расположением, а также огромным количеством золота и ценных вещей, найденных в них. Декоративный стиль этих предметов однозначно относит их к героической эпохе; но отнесение разных могил к Агамемнону и его сподвижникам - всего лишь гипотеза.

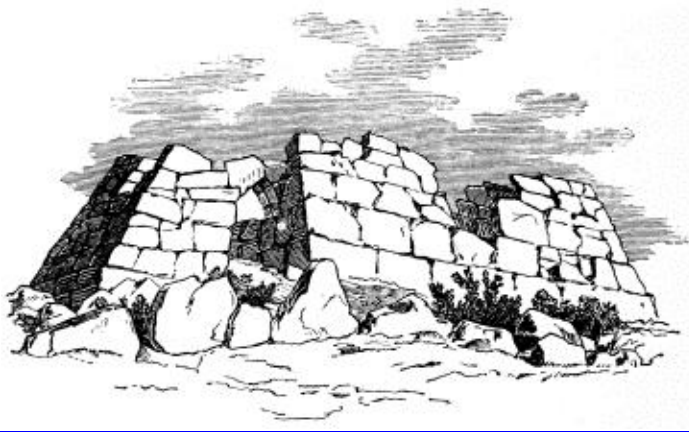


Fig. 124.—Pyramid of Kenchreæ.

Пирамидальная форма лишь в единичных случаях заменяла курган. От пирамиды, описанной Павсанием как существующая между Аргосом и Эпидавром, теперь осталась масса каменной кладки размером 12 м по диагонали. Второй, около Кенхреи, между Аргосом и Тегеей, сохранился лучше. (Рис. 124.) Его план продолговатый, 14,5 м в длину и почти 12 м в ширину; две внутренние камеры в настоящее время без крыш. Это сооружение, по-видимому, служило общим местом захоронения павших и, в то же время, мемориалом победы. Это назначение также очевидно по двум другим пирамидальным останкам, в Лаконии и близ Лессы, которые описаны Курциусом и Россом. Греки переняли как азиатские, так и египетские формы для своих погребальных памятников; но при строительстве как курганов, так и пирамид они ввели сравнительно большие помещения, рано стремясь к целям, чуждым этим деспотическим землям: — разумная экономия материалов и труда и выигрыш пространства.

Мавзолеи и усыпальницы всегда были одними из первых следов цивилизации и древнейшими образцами архитектурного искусства. Однако в Греции сохранились памятники того времени, имеющие важное значение для других целей. Главными из них являются городские укрепления, хотя в целом эти сооружения охватывали только акрополь, в котором находились резиденции правителей и святилища народа. Истинный возраст этих защитных сооружений ни в коем случае нельзя с уверенностью определить. Не всю циклопическую каменную кладку следует отнести к самым ранним эпохам эллинской античности, поскольку этот способ многоугольного соединения оставался в употреблении еще долгое время после того, как в основном использовались оговоренные и квадратные камни. С другой стороны, огромные прямоугольные блоки, уложенные горизонтальными рядами, часто встречаются в городских стенах, которые, как известно, относятся к величайшей древности и даже были полностью разрушены в исторический период, такие монолиты регулярно использовались на углах, косяках ворот и т.д., где требовалась особая прочность и независимая стойкость. Когда поверхность циклопических стен идеально гладкая и с точными швами, их можно с уверенностью считать не относящимися к первобытной древности; возведение такой кладки представляет большую сложность, чем возведение квадратных блоков и горизонтальных пластов. Но стены, сложенные из огромных валунов, необтесанные и грубо нагроможденные без расчета, причем большие промежутки заполнены камнями поменьше, имеют чрезвычайный возраст. Более поздним поколениям такая кладка казалась работой гигантов, циклопов, и, следовательно, название, которое более уместно было бы изменить на пеласгическое, чем на посейдоническое, как предлагал Гладстон. Стены Тиринфа (рис. 125) состоят из таких гигантских блоков—бастионов, о которых упоминают Гомер и Гесиод, а Павсаний восхищался их руинами. Они построены на скальном гребне, который имеет более 190 м в длину, всего 70 м в ширину и возвышается на 10 м над окружающей равниной. Толщина каменной кладки составляет от 7 до 15 м; от ее первоначальной высоты, оцениваемой в 18 м., осталось от 10 до 12 м. Огромные камни варьируются от 2 до 3 метров в длину и от 0,9 до 12 метров в толщину. В наибольшей ширине стена снабжена галереями, перекрытыми выступающими камнями, уложенными

горизонтально и вырезанными по очертаниям стрельчатой арки. Снаружи такие помещения снабжены бойницами и, без сомнения, служили складами и казематами. Внутри этих укреплений, должно быть, находилась царская резиденция, прославленная в легендах о Геракле и Эврисфее; от нее не сохранилось никаких узнаваемых следов.

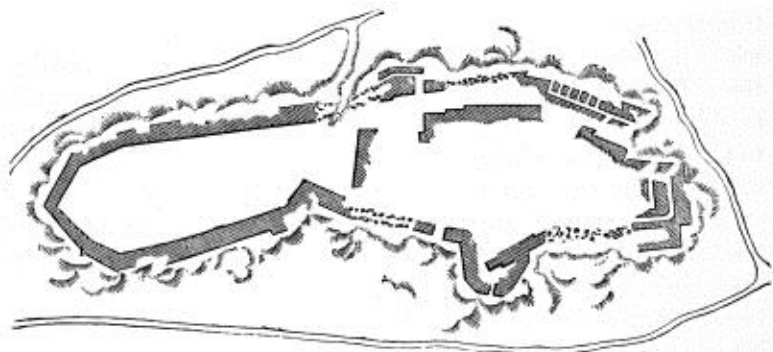


Рис. 125.—План Тиринфского акрополя.

Стены Микен не имеют такой же гигантской каменной кладки, но они такие же древние и особенно интересны тем, что в самые ранние исторические времена город представлял собой сплошные руины. Помимо казематных галерей в стенах, в Микенах есть ряд очень важных ворот и порталов; те из укреплений в Тиринфе были полностью разрушены, наклонная плоскость, ведущая к восточной стороне акрополя, единственная, которую можно распознать как подход.

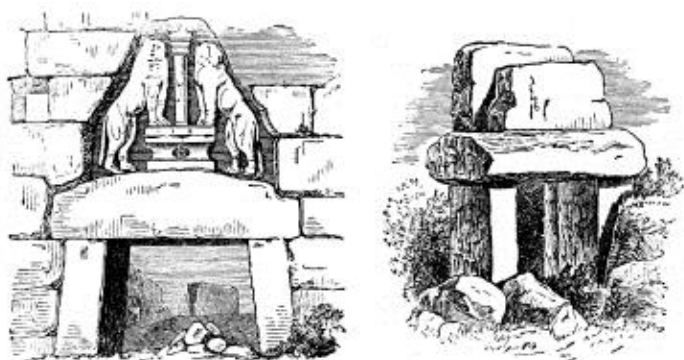


Рис. 126.—Ворота львов в Микене. Рис. 127.—Меньшие ворота Микены.

Двери, естественно, отличались большим техническим совершенством, чем длинный ряд фальшбортов; будучи созданными как для входа, так и для защиты, они требовали определенного конструктивного расчета и позволяли использовать больше внешних украшений. Самая простая возможная форма ворот — это комбинация из трех камней — двух косяков и перемычки, которую можно увидеть в двух примерах в Микене. (Рис. 126 и 127.) Такая конструкция имела тот недостаток, что вертикальные блоки не могли быть соединены со стеной и что перемычка, которая обязательно оставалась свободной на значительной длине, не могла сразу принять массивное продолжение каменной кладки над ней. Несмотря на сближение косяков великих ворот Микены, балка имеет длину 4,6 м при размахе 3,05 м; ширина нижней части двери составляет 3,2 м, а высота - 3,25 м. В результате был построен разгрузочный фронтон, подобный тому, который был распространен в Египте в эпоху пирамид, и тому, который описан при рассмотрении Толоса Атрея. Над перемычкой оставалось треугольное отверстие, из-за чего эффективность стены как фортификационного сооружения значительно снижалась. Отверстие было закрыто одной или двумя плитами, которые не давили сильно на перемычку; но их не могло быть достаточно, чтобы

избежать разрушения тяжелыми снарядами или противостоять ударам тарана. Таким образом, атака была отклонена от этой уязвимой точки моральными средствами. Панель получила определенное освящение, на ней был вырезан какой-нибудь защищающий священный символ — такой, например, как голова Горгоны, — средство, которое было эффективным во времена, когда малейшее осквернение божественной эмблемы считалось более нечестивым, чем самый кровавый акт человеческого насилия. Подобная резьба сохранилась над воротами Микены, которые получили свое название из-за изображенных на них львов. Как скульптурное произведение, оно будет рассмотрено ниже. Колонна между животными, однако, имеет отношение к архитектурным формам той эпохи. Это та же самая шахта, уменьшающаяся от вершины к основанию, которая была замечена на фасаде портала Толоса Атрея. Вторые ворота Микен напоминали Львиные ворота, но были меньше и проще. (Рис. 127.)

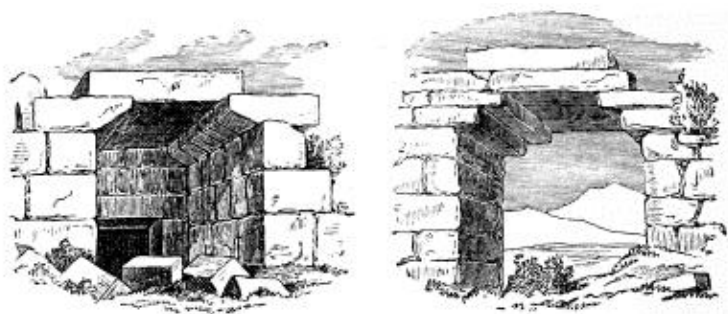


Рис. 128. Портал на Самосе. Рис. 129.—Ворота Фигалии.

Форма трех блоков, по-видимому, вскоре была изменена, а сама стена заменена особым косяком. Пролет перемычки был уменьшен двумя или четырьмя выступающими блоками в качестве кронштейнов. Примеры такого развития событий предлагают порталы Самоса и Фигалии. (Рис. 128 и 129.) Но в той же мере, в какой уменьшалась опасность большого пролета перемычки, увеличивалась опасность того, что кронштейны будут опущены вниз и разъединены. Третий способ перекрытия отверстия камнями, прислоненными друг к другу под углом, был еще более прогрессивным. (Рис. 130.) Когда боковой упор можно было хорошо выдержать — а для этого стен всегда было достаточно, — такой фронтон мог выдержать любое возможное давление, обеспечивая при этом большую ширину прохода. Наконец, треугольная конструкция могла быть получена путем постепенного выдвижения горизонтальных камней, уложенных так, как это было во многих случаях для облегчения перемычки под ними. Эта конструкция бывает двух разновидностей, различающихся по внешнему виду, хотя и не принципиально: выступ горизонтальных рядов камня либо начинался прямо от земли (рис. 130), как было замечено в Толосе Атрея (рис. 122), либо начинался на некоторой высоте, при этом косяки поднимались вертикально. (Рис. 132.) В обеих этих разновидностях линия фронтона часто выглядит вогнутой, изогнутой, как в параболических стенах толоса, и таким образом были получены очертания остроконечной арки. (Рис. 133 и 134.) Несмотря на их раннее знакомство с абстрактным принципом построения арки, как показано на рис. 130, греки отказались принять настоящую арку с ее клиновидными камнями даже в поздние исторические эпохи, когда они, несомненно, были знакомы с ее конструкцией. Иллюстрацией их чувств в этом отношении является акведук, примыкающий к Башне Ветров в Афинах, где полукруги вырезаны из монолитов.



Рис. 130.—Портал на Делосе.

Влияние ворот на каменную кладку очевидно из более частого использования прямоугольных блоков, которые сначала использовались только для придания порталам независимой прочности, как для крепостных валов, так и для надворных сооружений и защитных башен, которые требовались для этих проемов. Подобное укрепление, возведенное для защиты ворот, до сих пор стоит в Тиринфе — городе, которому последующие века приписывали изобретение строительства башен (Плиний, *Hist. Nat.* vii. 56); оно достигает высоты 13 м. Башня, защищавшая Микенские ворота, была еще больше. Гомер упоминает подобные сооружения в Трое, Фивах и Калидоне, а также знаком с казематами и зубчатыми стенами. Последние, судя по рисункам на архаичных вазах, имели обычную прямоугольную форму.

Раскопки Шлимана в Микенах доказали, что в этом городе агора располагалась сразу за главными воротами. Некоторые из каменных скамей, окружающих агору, были найдены почти в идеальной сохранности; они были построены из плит, стоящих вертикально концентрическими рядами для размещения горизонтальных сидений. Они дают новое подтверждение правдивой характеристике местности Гомером, иллюстрируя отрывок, который встречается в описании щита Ахиллеса, описывающего сцену суда на рыночной площади:

“На полированных стульях, в торжественном кругу, сидели

Старейшины преподобного Ренда”.

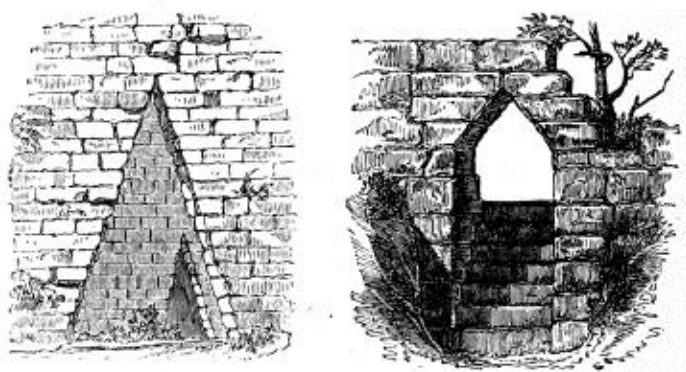


Рис. 131. Ворота Миссолонги. Рис. 132. — Мессенские ворота.

Хотя остатки этих доисторических эпох в какой—то степени напоминают форму древнегреческого акрополя с его царским жилищем, состоящим из дворов и залов, и могильными памятниками перед его воротами, их все же недостаточно, чтобы дополнить даже основные очертания картины, давая какое-либо представление о храме - этом сооружении, которому

суждено было стать идеалом эллинской архитектуры. В то время как жизнь и обычаи, современные гомеровским поэмам, в других отношениях представлены с несравненной правдивостью и отчетливостью, эпосы совершенно умалчивают об этом предмете. По-видимому, храмы не отличались ни большими размерами, ни художественной ценностью; среди руин Тиринфа и Микен нет никаких остатков колонн или антаблементов. Символические изображения божеств размещались на утесах, в пещерах, среди ветвей священных деревьев или в дуплах их стволов, а перед ними воздвигались простые алтари. Часто поклонение божеству было просто связано с рощей или с какой-либо другой местностью, созданной природой для этой цели, и совершалось там без изображения или другого мертвого символа. Так было с самым примитивным богом греческой мифологии, Зевсом Додонским. Когда здание вообще было построено, в героические века оно ограничивалось целлой, сводчатой часовней продолговатого плана, которая стояла в центре освященного участка теменос. Эта оригинальная форма — все первобытное святилище — узнаваема даже в развитом периптеросе, как ядро внутри выдающихся колонн. Не кажется странным, что мы знакомы с таким небольшим количеством этих часовен, если учесть, что от всей архитектуры тевтонских рас в течение первых семи веков христианства осталось едва ли больше следов. При развитии цивилизации естественно, что святилища, олицетворяющие различные фазы прогресса, редко стоят рядом друг с другом; после разрушения старого на его месте, на освященном месте, возникает новое. Примеров таких оригинальных келий, однако, совсем немного. Несколько останков, опубликованных Додвеллом и Штакельбергом, следует пояснить как часовни. Сооружение на Делосе, обозначенное Тиршем как гробница, вполне сравнимо с храмом целла без колонн. Менее вероятно, что руины на горе Оча и недалеко от деревни Стаура на Эвбе были храмами. Они представляют собой помещения, защищенные сверху каменными плитами, наклоненными наподобие фронтона. (Рис. 135.)

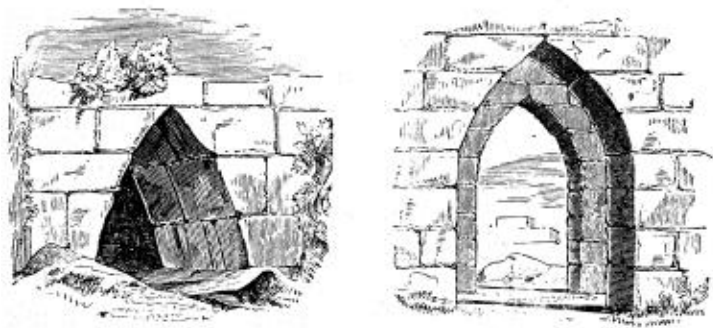


Рис. 133. Ворота Торикос. Рис. 134. — Эфесские ворота.

Этот метод устройства кровли не мог быть широко распространен в прежние времена, когда в простых и естественных конструкциях использовались подручные материалы, наиболее подходящие для данной цели. Строители, жившие среди лысых гор Эвбы, были вынуждены покрыть свою комнату таким образом из-за нехватки дерева. На юге острова не произрастает деревьев, которые могли бы послужить древесиной для кровельных балок; в то время как, с другой стороны, открытые карьеры по соседству дают разновидность сланцевого камня, который легко раскалывается на большие плиты, подобные балкам и доскам. Столь неуклюжая конструкция потолка, как на горе Оча, не была естественной в странах с густыми лесами, которые были исконной родиной дорийцев. В других частях Эллады, кроме скалистых и бесплодных Эгейских островов, часовни, должно быть, были покрыты деревом. Наиболее очевидные соображения делают очевидным, что потолок и крыша примитивной кельи изначально были деревянными. В более поздней мраморной архитектуре Греции это предположение подтверждается многочисленными реминисценциями деревянного строительства, достаточными даже для объяснения методов и формы оригинальных плотницких работ.

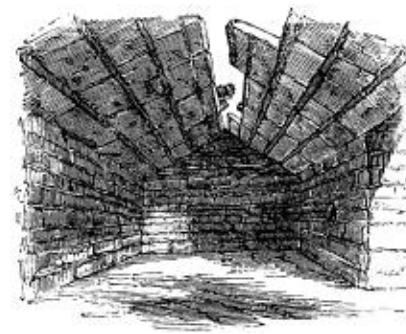


Рис. 135. Внутреннее убранство сооружения на горе Оча, Евба.

Скатная и остроконечная крыша, по-видимому, обычно использовалась для этих ранних сооружений. Горизонтальный потолок мог быть достаточным для неизменного голубого неба Египта, но не мог быть достаточным в Греции, где в определенные сезоны часто шли проливные дожди и даже нередко грозы с градом. До сих пор ни одна страна на Средиземноморье не была знакома с огромной крутизной крыш, ставшей необходимой из-за непреходящих снегов и льдов Севера. В более холодном климате угол наклона покрытия был не только значительно увеличен, но и были устранены все горизонтальные выступы, а верхние поверхности меньших элементов и молдингов были наклонены. Для стропил требовались потолочные балки под ними; из-за необходимой опоры и стыков их нельзя было разместить непосредственно на каменных стенах, и кроме того, было желательно поддерживать вершину треугольника с помощью перекладины. Созданный таким образом потолок располагался таким образом относительно крыши, что балка связывала вместе каждую пару стропил и, следовательно, была уложена поперек продолговатого ограждения таким образом, что концы упирались в боковые стены. На эти горизонтальные бревна были положены доски, которые скрывали наклонную крышу. Таким образом, был создан независимый потолок; и, поскольку обшивка была уложена на балки, а не прикреплена к их нижней стороне, это привело к образованию пробелов, или длинных сундуков. Снаружи были видны концы как горизонтальных потолочных балок, так и стропил крыши: последние, образуя карниз, выступали за стену, чтобы способствовать стеканию воды и защищать стены здания. Поскольку верхняя поверхность крыши была закрыта настолько, чтобы не пропускать воду, естественно, что эта обшивка должна была располагаться со всех сторон выступающих концов стропил. Иначе обстояло дело с промежутками между балками, которые, будучи защищены карнизом, не были закрыты и замаскированы досками. Художественный инстинкт грека не позволил бы ему таким образом скрывать конструктивные формы, когда это не было вызвано практическими соображениями. Напротив, им придавалось особое значение, чтобы они могли с полной силой выразить свою особую функцию. Более того, закрытие проема между концами балок потребовало бы создания других отверстий для света, поскольку в каменной кладке стен не было окон.

Такой способ возведения крыш и перекрытий обычно использовался в Европейской Греции, будучи обычным для дворцов и жилых помещений, а также для примитивных храмов. Открытые промежутки между горизонтальными балками имелись в зале царского жилища на Итаке. Не может быть никаких дальнейших сомнений относительно развития и первоначальной функции метоп дорического антаблемента, если учесть, что греки еще во времена Еврипида (*Iphig. в Тавр.* 113), были знакомы с идеей о том, что можно было войти в примитивное сооружение через эти отверстия между концами балок. Маскировка метопов, таким образом, была бы не только бесцельной, но даже вредной; однако было разумно обшить концы самих балок небольшими дощечками, которые должны были одновременно защищать и украшать их. Обтесанные концы

таких огромных бревен были грубыми и уродливыми; без покрытия они были бы подвержены быстрому гниению. Простое украшение из трех узких полосок дерева, прикрепленных к концам балок, было настолько обычным в примитивном плотницком деле, что стало типичным мотивом в более поздней архитектуре Греции. Снятие фаски с острых краев досок практиковалось деревообрабатчиками всех стран. Когда два обработанных таким образом уголка соединяются вместе, получается призматическая канавка, которая отчетливо отмечает края отдельных деталей. Так возникла примитивная форма триглифа, как наиболее естественного и практичного украшения грубо обтесанных концов потолочных балок обшивкой. Верхние края трех полос были спрятаны за пластиной под стропилами; нижние были покрыты сплошной доской, которая соединяла различные элементы фриза и скрывала любые неточные соединения между балками и верхней частью стены. Располагая скошенные доски вертикально, было получено эстетическое преимущество: вертикальная линия повторялась непосредственно перед завершением антаблемента карнизом, таким образом, подчеркивая горизонтальные элементы. Были добавлены другие декоративные детали, также основанные на мотивах оригинальной деревянной конструкции. Непрерывная полоса, прикрепленная к нижним краям триглифов, была надежно и заметно закреплена. Это было сделано с помощью нескольких толстых стволов, настолько вбитых снизу, что головки оставались торчащими. Под концом каждой балки полоса была сложена вдвое, чтобы придать дополнительную прочность там, где древесина была наиболее ослаблена перфорацией. Концы стропил также были обшиты и приведены в гармонию с фризом. Наклонные карнизы были покрыты досками, и поскольку они не стояли вертикально, как те, что были до потолочных балок, а свисали с нижних сторон стропил, возникла особая потребность в усиленном и явно надежном креплении. Следовательно, обшивка была закреплена более многочисленными цапфами; и поскольку каждый триглиф был снабжен второй полосой, здесь под конец каждого стропила была подложена вторая доска. Выступающие головки этих гвоздей более поздние римляне называли *guttæ*, но это не может убедить нас в том, что необычная форма была задумана как декоративное окаменение висящих дождевых капель: такое прославление плохой погоды было бы чуждо грекам, привыкшим к самому ясному небу; и для столь примитивной конструкции это объяснение кажется притянутым за уши. Имитация дождевых капель нигде не могла быть более неуместной, чем на наклонной нижней стороне карниза; капли, возможно, могли свисать с переднего края карниза, но никогда - с его нижнего склона, который дождь даже не мог намочить. Таким образом, создание оригинального столярного изделия обеспечило мотивы дорического антаблемента, наивно выражая переход от грубейшей практической необходимости к высокому архитектурному совершенству. В проемах между концами балок, или метопах, и в открытом треугольнике фронтона размещались жертвоприношения по обету, которые находили там надежную и защищенную подставку, что подчеркивало внешнюю важность работы. В небольших часовнях такое вмешательство в отверстия для света не могло быть недостатком. Фронтон был закрыт доской, которая скрывала грубую внутреннюю конструкцию крыши. Эта завеса, тимпан, располагалась за треугольником, образованным внешней поперечной балкой и стропилами, поскольку потолок был уложен над другими горизонтальными балками. Низкий фронтон, таким образом, естественным образом развился на фасаде; и в более поздние времена, когда жертвоприношения по обету были заменены скульптурными фигурами, образовал наиболее характерную и внушительную особенность.

Эффект был усилен частично защитной, частично декоративной покраской всех деревянных поверхностей. Красный и синий, по-видимому, первоначально были основными цветами; первый, темного оттенка, использовался для обшивки тимпана, второй - для триглифов и других элементов. На лентах были фигурные орнаменты, большинство из которых произошли от азиатских прототипов; они состояли из меандра, гимноидов, тканых лент и т.д., которые можно увидеть на ассирийских скульптурах и на архаичных бронзовых изделиях и вазах Греции и Центральной Италии. Обширная полихромная обработка мраморного храма, несомненно, является

напоминанием об этом раскрашенном дереве. Без таких традиций он развивался бы по-другому: при постройке из камня он был бы менее ограничен фризом и карнизом.

Антаблемент до сих пор не имел никакого отношения к этому самому благородному произведению архитектуры — дорической колонне. Вал и антаблемент этого стиля не были созданы в связи или одновременно; формы триглифа и мьютулы не являются результатом роста из корня колонны, а скорее доказывают, что дорический фриз и карниз были примитивным эллинским выражением крыши и потолка, которые предшествовали колонне, подобно тому, как самые простые конструктивные элементы предшествуют украшению. Особый деревянный характер антаблемента не мог оказать существенного влияния на вал. Если отрицать существование в героические времена периптероса, храма с выдающимися колоннами, — а от таких сооружений не осталось и следа, — то нельзя предполагать, что колонны вообще существовали. Внутренние деревянные опоры, действительно, упоминаются Гомером, а зацепленные древки составляли часть фасада Толоса Атрея и были изображены на рельефе над Львиными воротами в Микенах; но между ними и дорической колонной существует расстояние, которое можно объяснить только предположением, что азиатское влияние было первостепенным, если не исключительным, в архитектуре героических эпох Греции. Хотя возможно, что рудименты дорического эха могут быть распознаны в верхнем торце и скотии зацепленных колонн Микен, все же очевидно, что точеная обработка этих элементов является результатом деревянного прототипа, и что чрезмерное украшение древка по своему стилю связано со знакомством с покрытием из кованого металла *-т.е.*, финикийским художественным традициям. То, что формы антаблемента создавались не для периптероса, вытекает из того обстоятельства, что метопы теряют свою ценность как окна из-за изменения плана и оставляют целлу без отверстий для света и воздуха, когда она окружена колоннами. С появлением периферийного храма дорический антаблемент, который на продолговатой часовне был естественным выражением внешней конструкции крыши и перекрытия, превратился в бесполезное украшение, нуждающееся, как будет видно, во многих изменениях, чтобы привести его в гармонию с выдающейся колоннадой.

Развитие дорической колонны не совсем ясно; более чем вероятно, что она не была полностью автохтонной и примитивно-греческой, как антаблемент этого стиля. Его основная часть, шахта, несомненно, была импортирована. Ни одна выдающаяся архитектурная особенность не может считаться недавно изобретенной, которая веками использовалась в соседней и доступной стране. Дорическая шахта с ее характерным уменьшением и каналами была известна в Египте более чем за тысячу лет до ее появления в Греции, о чем свидетельствуют памятники Бени-Хассана. Торговые отношения существовали между двумя странами на протяжении веков, и нельзя предположить, что греки не видели египетских произведений архитектуры; они не могли прийти к точно таким же результатам путем независимого изобретения. Было бы довольно трудно представить, как восприимчивые греки могли отказаться от любых наставлений соседних народов, так далеко опередивших их на столетия после Троянской войны. Восьмигранные барабаны были найдены в Болимносе и восьмиугольная шахта в Трзене; но эти единичные случаи не являются доказательством того, что выработка желобчатого вала из квадратного пирса производилась в Греции тем же способом, что и пятнадцатью веками или более ранее в Египте.

Однако греческий гений всегда проявлял свою независимость, когда художественное восприятие соседних народов было несовершенным. Для них было невозможно успокоиться на прекращении строительства так называемых протодорических колонн Бени-Хассана. Простого постамента на верхнем конце стержня было недостаточно; он оставлял без посредничества контраст между резко выраженной вертикальной линией каналов и длинным уровнем эпистиля. Между вертикальными и горизонтальными элементами было необходимо некоторое промежуточное положение, и форма наклонного контура была наилучшим образом приспособлена для выполнения этого естественного требования, которое кажется почти эстетическим законом. Цоколь для счетов был сохранен как переход от круглых барабанов древка к более широкой продолговатой перемычке. Наклонный и выступающий элемент между ними, переключка, был

связующим звеном, соединяющим планы, а также направления колонн и антаблемента. Идеально прямые очертания перевернутого конуса редко использовались в Греции для изображения эхиносов; стела Артемиды Брауронии на афинском акрополе, о древности которой свидетельствуют надписи, является единичным примером. Эта жесткая линия рано была заменена на изгиб, который на стадии своего дальнейшего совершенствования стал одной из наиболее характерных черт дорической архитектуры. Временами кажется, что лепнина была украшена раскрашенными листьями, которые в ионическом эхе под рулоном были изменены в манере, характерной для этого ордена, с цветного обозначения на резьбу. Неизвестно, было ли это цветочное украшение общепринятым или существовало только в том единичном случае, по которому оно известно, — в так называемом Храме Тесея. При замене деревянной конструкции каменным антабментом, что привело к узкому межколонному пространству, от основания отказались, и верхняя ступень стилобата рассматривалась как обычный цоколь.

Похоже, что использование колонн, связанных с храмами, началось в Греции способом, наблюдаемым на высеченных в скале фасадах гробниц Египта и Ликии, а также часовнях Месопотамии и Финикии: две колонны были размещены внутри открытого фасада, между выступающими боковыми стенами; иными словами, храм находился в *антисе*.

Следующим шагом было удаление этих боковых стен, или парастад, колонны заняли свое место по углам перед ними, и таким образом был получен *протиль* храма. Эти изменения привели к необходимости внесения нескольких важных изменений. Они приказали возвести новую стену перед внутренней частью целлы, наос, колоннада фасада, таким образом, приобрела характер портика, пронаоса. Косяки двери в этой стене были наклонены так, чтобы уменьшить пролет перемычки, а на верхних углах рамы были расположены ступенчатые ушки, или околушные впадины, обычные в Западной Азии. Потребовался новый элемент антаблемента, чтобы заменить отсутствующую стену и обеспечить опору для потолочных поперечных балок, а именно для эпистилия. Возможно, что этот член, отчетливо отделенный, существовал до изменения, но в этом, безусловно, не было необходимости. Разделение целлы на паос и пропаос окончательно изменило положение передних потолочных балок; в паос они, как и прежде, опирались на боковые стены, но в пропаос они были расположены вдоль — от колонн до недавно возведенной разделительной стены. Помимо улучшения конструкции потолка портика, это значительно улучшило красоту переднего антаблемента: в противном случае эпистиль и потолочные балки лежали бы друг на друге в одном направлении, но в результате этого изменения получился фриз из триглифов и метофов как спереди, так и по бокам. Усиление было произведено не без трудностей, возникших с фризом над концом боковой стены и угловой колонной, внешняя потолочная балка пронаоса, таким образом, лежала по своей длине на эпистиле без образования метопа. И здесь конструктивная правда впервые была принесена в жертву внешнему виду: место внешней балки занял куб, возвышающийся над угловой колонной, и было осуществлено непрерывное чередование триглифов и метофов.

Отойдя до сих пор от логического построения, стремление к гармоничному обращению с экстерьером привело к другим, более значительным изменениям. Глухая стена задней части здания не участвовала в создании фриза и казалась невыносимо голой. Этот недостаток вряд ли можно было преодолеть иначе, чем повторением портика с обратной стороны, созданием эпинаоса и переносом антаблемента триглифов и метофов по всему зданию, таким образом совершенствуя *амфипротиль* храма.

Чем больше этих изменений вносились в пользу внешнего вида, тем больше расчленялась первоначальная структура. Была достигнута крайняя граница возможных уступок, и на следующем этапе антаблемент, переведенный в камень, полностью отделился от конструкции и стал прикладным украшением. Одним махом был определен окончательный тип эллинского храма, когда выдающиеся колонны были перенесены полностью вокруг целлы — здание превратилось в *периптерос*.

Вероятно, что эти обширные изменения произошли почти одновременно и были сразу же применены к наиболее выдающимся святилищам, в то время как предыдущие варианты — храм в антисе и храмы в простиле и амфипростиле — хотя их антаблементы также были выполнены из камня, использовались только в подчиненных положениях. С возросшей важностью декоративного экстерьера монументальное значение храма возросло над простыми потребностями помещения для священного изображения. Структура приобрела одинаковую прочность во всех частях, выставленных на обозрение. Он был построен из однородного материала. Опалубка крыши и потолка была скрыта каменными символами, размещенными перед концами стропил и балок; антабменту была предоставлена независимая свобода развития и пропорций. Из-за тяжести материала было необходимо уменьшить пустоты и увеличить твердость опор настолько, насколько это было возможно. Каменным древкам разрешили иметь больший диаметр и располагать их более близко друг к другу, чем тогда, когда, как это было в Этрурии в гораздо более поздний период, их основу составляли бревна. Каменный карниз, который был не таким высоким, как эпистиль, не мог охватывать ту же ширину, и требовалась вторая опора над межколоннами — еще один триглиф. Это было тем более приемлемо, что внешний вид фриза был улучшен благодаря его внедрению; ширина триглифа и метопы стала почти равной и более пропорциональной, их чередующийся ритм стал более приятным. Метопы, не имевшие на периптеросе никакого значения в качестве окон, были закрыты тонкими плитами, что придавало зданию единство и внушительную силу. Удивительно, насколько верно были сохранены традиционные формы, вплоть до мельчайших деталей, в то время как они все же получили поистине художественную условность и те пропорции, которые делают дорический храм самым грандиозным и совершенным памятником истории архитектуры. Вполне вероятно, что заверченный периптерос существовал еще в седьмом веке до н.э. Первые шаги в этом направлении были сделаны быстро, и их, возможно, можно отнести к непосредственно предшествующим эпохам. Действительно, было бы интересно узнать, когда, где и кем был усовершенствован несравненный дизайн, подаривший миру самое величественное здание; но этого должно быть достаточно, чтобы понять намерения, конечным результатом которых стал дорический храм.

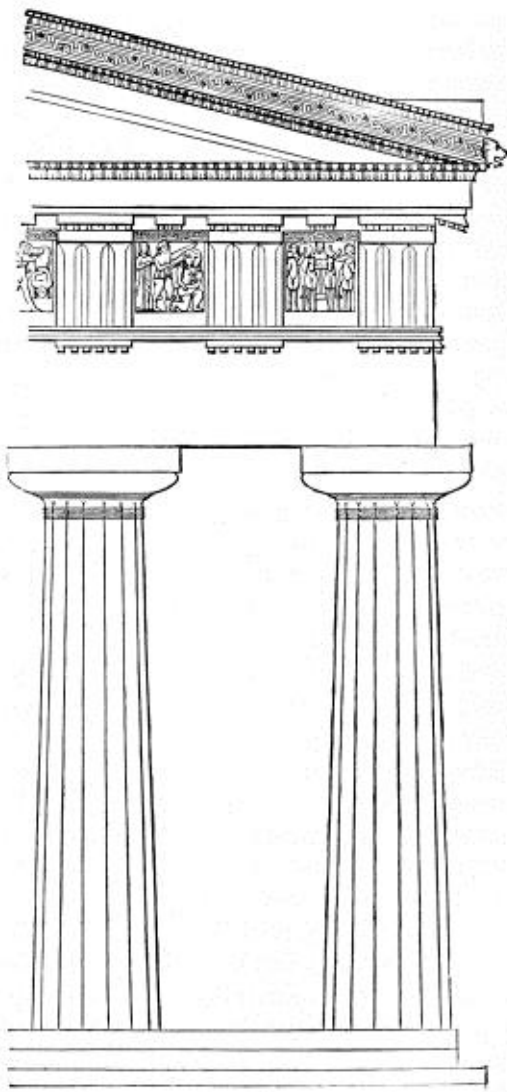


**Рис. 136. Угловое возвышение Среднего храма
Селиноусского акрополя. Реставрация.**

Семпер предположил, что похожая на балдахин крыша, поддерживаемая колоннами, была установлена над небольшим храмом целла и вокруг него, чтобы увеличить его протяженность и, в то же время, выразить его мощь и святость этим древнейшим символом земной и небесной власти. Это привлекательное предположение не противоречит теории о предшествующем развитии храма в Антисе и простилосе или историческим соображениям, основанным на появлении несовершенного периптероса за столетия до этого в Египте. Целла и выдающиеся колонны поднимались из ступенчатого фундамента, крепидомы, ядро которой, стереобат, было сформировано из массивных стен или, по возможности, из местной породы. Блоки были слишком высоки для человеческих шагов, и их нельзя рассматривать как лестницы. Такое восхождение, полностью окружающее храм, было бы бесцельным и противоречило бы изолирующему характеру крепидомы. Они образовывали основание, подобное тому, которое в преувеличенной манере демонстрируют месопотамские святилища, где, однако, часовни, возведенные на гигантских террасах, были небольшими по сравнению с фундаментом. В зданиях больших размеров несколько массивных ступеней, служивших основанием греческого храма, были увеличены не по количеству, а по размеру. Таким образом, они всегда были пропорциональны и соответствовали своей функции фундамента. Доступная со всех сторон лестница придавала бы нижней части композиции пирамидальный эффект, в то время как у подножия вертикальных опор горизонтальная линия должна быть, скорее, подчеркнута выраженной. Для подъема к храму были

предусмотрены меньшие промежуточные блоки, что сделало возможным только с передней стороны. Верхняя ступенька, стилобат, была, как уже было сказано, общим постаментом, колонны не имели цоколя и, следовательно, не имели индивидуальных функций или изолированной независимости. Сравнительно узкие межколонные проемы были лучшими проходами из-за отсутствия выступов у подножия колонн. Мощные шахты были вдвойне изменены уменьшением и энтазисом. Первое усовершенствование нашло свою модель в естественном сжатии всех поднимающихся тел; внизу требуется большая прочность из-за увеличивающегося веса. К этому следует добавить оптический мотив: каждое уменьшение изменяет эффект перспективы, увеличивая видимую высоту или расстояние тел, окаймленных линиями, слегка сходящимися, хотя и кажущимися параллельными. Внешний вид был полностью определен такими оптическими соображениями. Он преодолел обман, возникший в результате уменьшения, из-за которого прямой конус с очень крутыми сторонами выглядит слегка вогнутым. Шахты обычно имели двадцать, в некоторых случаях шестнадцать каналов почти эллиптического профиля, разделенных острыми выступами. Как можно видеть в недостроенных храмах, эти канавки не выполнялись до тех пор, пока не был установлен последний камень здания, чтобы можно было избежать сколов тонких краев при установке барабанов или блоков рядом с ними и других несчастных случаев в процессе строительства. Только в столице каналы были проложены заранее, в качестве ориентира. Чтобы избежать раскалывания этого камня, необходимо было не допустить, чтобы его острые нижние края упирались непосредственно в верхнюю часть барабана под ним. С этой целью в нижней части основного блока была выточена миниатюрная ступенька, щиток меньшего диаметра, или тот же эффект был достигнут путем небольшого наклона и увеличения прямого угла его нижнего края. Замаскировать даже эту незначительную необходимость грунтовкой и покраской противоречило художественному чувству греческого архитектора к конструктивной истине. Скорее, это было сделано более отчетливо за счет увеличения размера и характерного профиля, в некоторых случаях даже за счет повторения разреза. Верхний конец стержня, таким образом, был отчетливо отделен, несмотря на непрерывные желобки, и был связан с капителью как промежуточная шейка колонны, гипотрахелий. Эхинос начал свою проекцию с нескольких колец, которые еще более определенно обозначали место соединения столицы с шахтой. Было бы трудно решить, были ли эти лепные украшения напоминанием о перевязочных лентах на шеях египетских колонн с цветочным орнаментом. Они были размещены не под echinos, а на нем, и, следовательно, повторяют изогнутый профиль, увеличиваясь концентрически с его выступом. Дорическая капитель, среди всех известных нам капителей, достигает высочайшего эстетического совершенства благодаря выполнению требований переходного элемента: пропорциям своего выступа и особенно выразительному и характерному изгибу, который поднимается от твердой и почти прямой линии к решительному повороту под абаксом. Контур более упругий, чем простой косой угол, более энергичный и способный к сопротивлению, чем вогнутая кривая. Эхинос обеспечивает необходимую проекцию; счеты на нем образуют второй переход от кругового плана вала к прямоугольному антаблементу. В дорическом стиле эта верхняя половина примерно такой же высоты, что и эхо под ней, в то время как в каптелях других орденов изогнутые элементы круглого плана были развиты за счет этого цоколя, который уменьшен до тонкой пластины.

Впервые Кокерелл заметил в 1829 году, что оси колонн, окружающих целлу, не вертикальны, а наклонены внутрь. Эта особенность была принята главным образом для противодействия оптическому обману, возникающему в результате, подобно отклонению, которое привело к энтазису, уменьшения размеров стволов, из-за чего они, находясь в совершенно вертикальном положении, кажутся наклоненными в сторону от соседней стены и друг от друга. Обман особенно чувствуется на угловых опорах; их исправили, чтобы они наклонялись в направлении диагонали, и определили наклон колонн спереди и сбоку. Абсолютное отклонение от вертикали очень незначительно, примерно на 1-150 высоты, и ни в коем случае не делает внутренние стороны уменьшенных колонн параллельными стене. Наклон был достигнут за счет неправильной огранки первого блока, который был ниже внутри, чем снаружи, и был сформирован таким образом, что

поверхность его основания была не круглой, а слегка эллиптической. Все последующие барабаны имели идеально круглые основания и, следовательно, были наклонены так, как было определено в первом. Соприкосновение этих камней в шахте было ограничено узким ободом на внешней стороне их плана. В центре они поддерживались деревянным стержнем, форма которого известна по остаткам Парфенона; он служил осью для притирания одного блока к другому.

Каменные балки эпистилия простирались от оси к оси колонн. В зданиях больших размеров несколько плит укладывались бок о бок в качестве перемычек, каждая на всю высоту этого элемента, который, образуя соединение колонн, может быть задуман как представитель стены. Внешняя поверхность эпистильного блока была вырезана по его верхнему краю с помощью тайни и цапф, которые, по описанию, скрепляли триглифы оригинального деревянного антаблемента. Формы этих деталей показывают большое почтение, с которым имитировались примитивные деревянные прототипы, в то время как, в то же время, они были приспособлены для вырезания из камня в гораздо более художественной манере, чем прямые копии плотницких работ, наблюдаемых в Ликий. Прорезы триглифа сначала заканчивались эллиптическими линиями, которые с упадком стиля стали прямыми и горизонтальными. Сами триглифы были распределены таким образом, что по одному было помещено над каждой колонкой и по одному над центром каждого межколоночного промежутка. Исключение было сделано в углу, где триглиф не мог быть помещен на оси древка, так как был необходим для опоры угла. Было бы вопреки открытому и не поддерживающему характеру метопа приписывать это столь конструктивно важной должности. Витрувий, независимо от этого соображения, рекомендует разместить угловой триглиф по оси колонны под ним, как и все остальные; но известен только один искаженный пример, где это встречается, — так называемый Храм Деметры в Пест. Нарушение симметрии, которое привело к фризу из-за удаления углового триглифа с оси, было уравновешено тем, что метопа были немного увеличены, и особенно тем, что внешние промежутки между колоннами были значительно уменьшены в ширину. Этот последний шаг был желателен и по другим соображениям, в частности потому, что из-за темного фона целлы отверстия между внутренними стволами казались более узкими, чем свободное и светлое пространство между стволами снаружи.

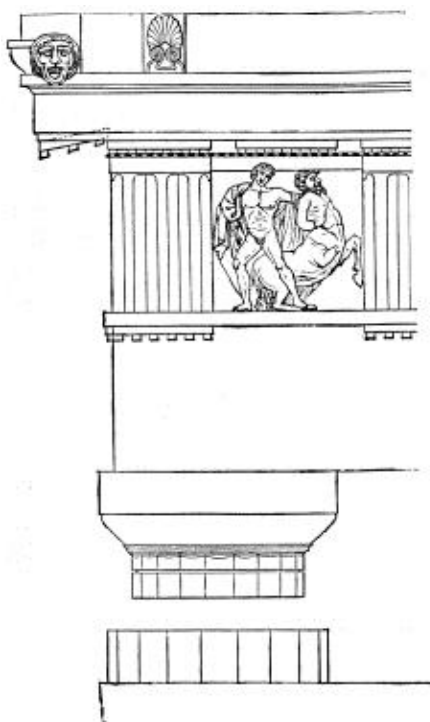


Рис. 137. Антаблемент Парфенона.

Все эти изменения были вызваны в первую очередь тем, что дорический антаблемент создавался не для периптероса; таким образом, было необходимо приспособить его для декоративного использования.

Метопы первоначально представляли собой открытые промежутки между балками; промежутки, как их можно было бы назвать по отношению к межколоннам; поскольку на периптеросе они были закрыты изнутри и снаружи легкими плитами, жертвоприношения по обету, ранее помещавшиеся в проемах, теперь были заменены рельефными скульптурами на этих камнях, которые придавали всему антабменту — или, когда резьба ограничивалась фасадами, — впечатляющее украшение. Непрерывная полоса, подобная той, что под триглифами, завершала фриз; но индивидуальность триглифа и метопы была сохранена даже здесь, наложенный элемент был разбит вокруг них, как отдельная коронация для каждого.

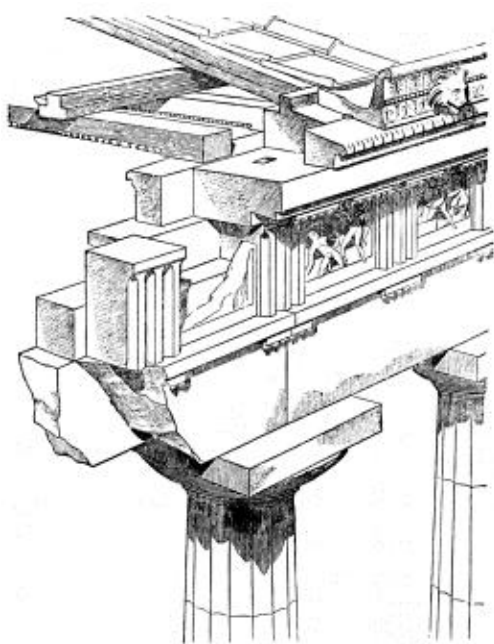


Рис. 138. Схема дорического антаблемента.

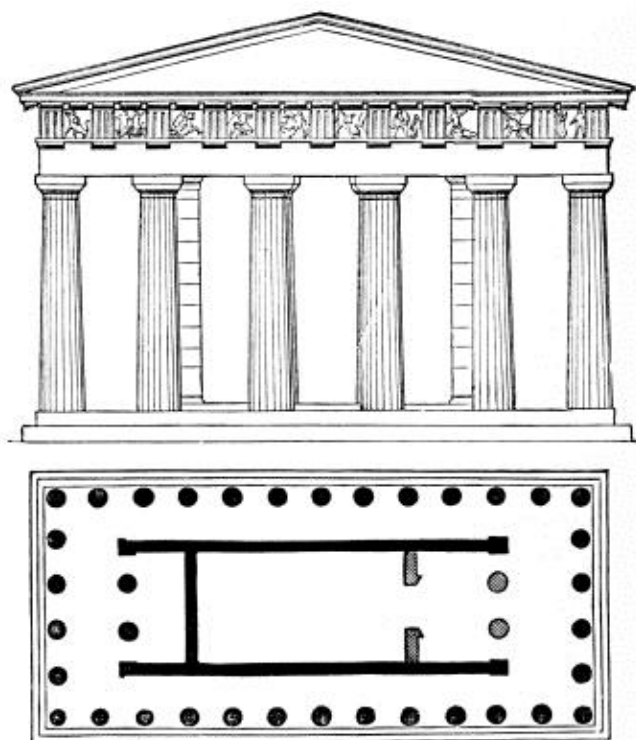


Рис. 139. План и высота так называемого Храма Тесея, Афины.

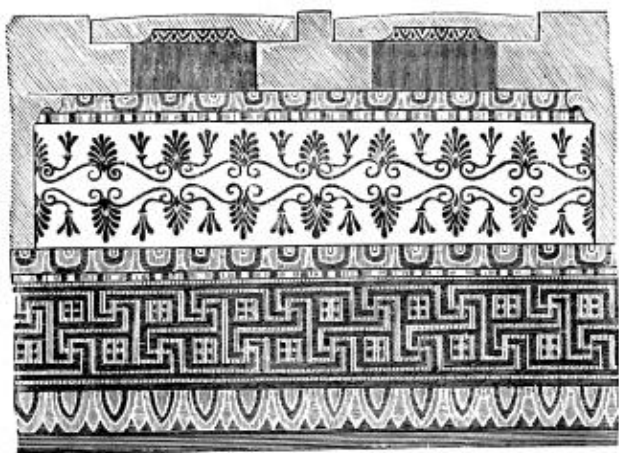


Рис. 140. Роспись на Птероме Храма Тесея.

Карниз напоминал выступающий карниз, поскольку его корона была срезана с наклоном вниз, такого никогда бы не изобрели для обработки камня. Тот факт, что этот наклон не был точно таким же, как наклон стропил крыши, не может быть приведен в качестве аргумента против его основной идеи; в мраморной конструкции не было ничего, что могло бы вызвать столь точное сходство. Украшение нижней поверхности короны показывает первоначальный мотив ее деревянной конструкции, столь же отчетливо выраженный, как и формирование триглифа на фризе. Положение концов стропил под обшивкой отмечено досками, каждая из которых прикреплена к ней восемнадцатью деревянными колышками. В результате дублирования триглифов в каменном здании получилось равное количество элементов, и они были еще более увеличены путем размещения над каждым метопом — это последнее увеличение было сначала предпринято с элементами вдвое меньшей нормальной ширины, как на *рис. 136*. Таким образом, вся композиция была разделена тем богаче, чем выше поднималось здание; на одной колонне

покоились два триглифа и четыре мутулы. Примечательно также, что для придания гармоничности декору со всех сторон здания эти элементы были также введены на переднем и заднем антаблементах; это повторение с наклоном короны на фасадах, естественно, без желоба, следует рассматривать как еще одну уступку, сделанную вопреки генетическому значению элементов в пользу монументального внешнего вида всего фасада. Корона окаймлена так называемой дорической кимой, или формой клюва, отдаленно напоминающей египетскую Скотию и Месопотамию. Завершающий желоб имеет красиво изогнутые очертания. Когда это происходит по бокам здания, где оно часто ограничено углами, его украшают львиными головами, которые, расположенные над колоннами в виде горгулий, выбрасывают из своих открытых пастей дождевую воду с крыши за пределы ступеней крепидомы. Единичный пример — Герайон в Олимпии, который, по-видимому, никогда не был снабжен каменным антаблементом, — показывает, что бревенчатая крыша и потолок иногда помещались с деревянным эпистилем прямо на каменные колонны периптероса. Покрытие крыши в лучший период было сформировано плоскими мраморными плитками, стыки которых были перекрыты более мелкими изогнутыми блоками, идущими от конька к карнизу и заканчивающимися над карнизом выступами. Вершина и углы фронтона были снабжены акротериями, стоящими на специальных основаниях. Это реминисценции древнего обычая Западной Азии: элементы углов возникли из орнаментов примитивных алтарей и саркофагов, известных в библейских повествованиях как рога. Иногда их заменяли обетные подношения, соответствующие занимаемой должности, такие как треноги, или грифоны и другие символические фигуры. Заостренный акротерий вершины обычно представлял собой два полумифических гимна, изображенных на углах; в более крупных памятниках его часто заменяли статуями, точно так же, как для тимпана внизу создавались расширенные композиции фигур вместо выделенных объектов, которые, по-видимому, первоначально заполняли фронтоны.

Полихромия дорического храма была одной из важнейших особенностей его внешнего облика. Вполне вероятно, что большая часть его мраморной поверхности, возможно, вся целиком, была окрашена. Нашим северным представлениям трудно постичь всю ценность такой трактовки общей композиции; в нашем сером пейзаже здание, нарисованное таким образом, может показаться суровым и пестрым. Цвет нижних опорных элементов был ограничен светлым оттенком, так называемым баф, который сначала был нанесен на штукатурную грунтовку, необходимую для грубого и пористого камня старых храмов, а затем был перенесен с нее на мрамор более поздних памятников. Он придавал поверхности легкий золотисто-коричневый оттенок, смягчая резкую меловую белизну известковой штукатурки или мрамора и придавая недавно возведенному зданию патину, с помощью которой возраст всегда изменяет цвет камня. Этот баф был использован для мраморного храма из-за традиционной окраски грунтовки штукатурки, из-за слишком ослепительного белого цвета, естественного для свежееобтесанного материала, и, наконец, для того, чтобы гармонизировать колонны и стилобат с чрезвычайно насыщенными цветами антаблемента. Темные и позитивные пигменты были использованы только для фриза и карниза, которые, без сомнения, были впервые использованы для сохранения первоначального деревянного материала. Балки и планки, как и триглифы с их регулами и перемычками, были обозначены синим цветом; цапфы были красными или позолоченными. То, что сначала было открыто, было оформлено как темно-красный фон; таким образом, метопы и тимпанон четко очерчивали рельефы и группы статуй, которые их украшали. Сплошные элементы были обработаны с особым богатством; более узкие полосы были расписаны меандром и другими ткаными формами; желоб - гимнами; в то время как дорическая кимма была украшена листьями различных цветов, настолько художественно оформленными, что они мало напоминали природу. Внутренняя сторона антаблемента была окрашена еще более богато. (Рис. 140.)

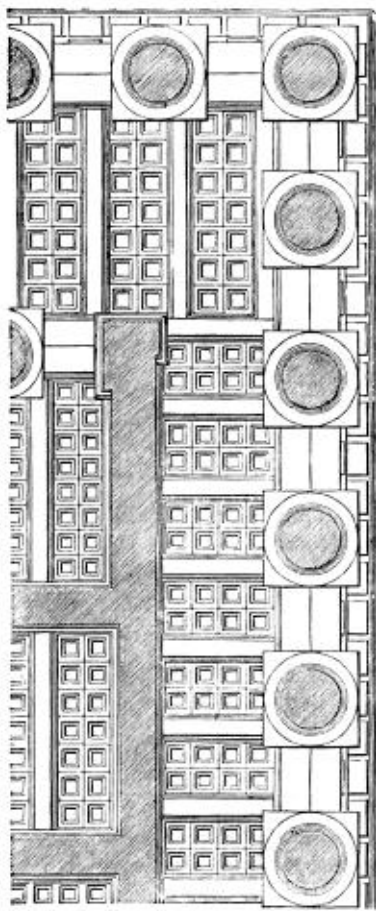


Рис. 141. Кессонный потолок из птеромы Южного храма на Восточном плато Селиноуса. Реставрация.

Одним из самых замечательных усовершенствований греческой архитектуры было внимание, уделяемое оптическим обманам, и исправление их путем искривления всех прямых и горизонтальных линий. Упоминалось, что периптеральные колонны не стояли математически вертикально, все оси были наклонены внутрь; за открытием этого факта последовала публикация, сделанная архитектором Хоффером в 1838 году, в которой утверждалось, что во всем храме не существовало идеально ровной линии, горизонтали были слегка изогнуты вверх. Утверждения Хоффера были подтверждены микрометрическими исследованиями, проведенными Пенроузом в 1846 году на Парфеноне, так называемом Тезейоне, Пропилах, Эрехтейоне и Храме Зевса Олимпийского в Афинах, а затем на храмах Немей и Сегесты. Его измерения показывают, что кривизна составляет 0,069 м. на расстоянии 30,876 м от передней части Парфенона и 0,108 м. на расстоянии 69,525 м от его сторон. Хотя столь незначительное отклонение не сразу бросается в глаза, во всем здании нет математически прямоугольных форм; угловые метопы, например, трапециевидные. Были ли эти кривые, существование которых нельзя отрицать, действительно преднамеренными, было поставлено под сомнение Беттичером, но это было неопровержимо доказано дальнейшими исследованиями Циллера. Мотивом для принятия усовершенствований, столь необычайно тонких и сложных в исполнении, было то же самое желание исправить неприятные оптические обманы, которые привели к смещению колонн и отклонению их осей от вертикали. Очевидное отклонение линий от горизонтали наиболее неприятно бросалось в глаза на переднем антаблементе — основании двускатного треугольника, который, будучи прямым, неизменно кажется вогнутым, в то время как корона, в действительности изогнутая вверх, предстает глазу совершенно ровной. Отклонением от абсолютно горизонтального положения была достигнута видимость большей правильности.

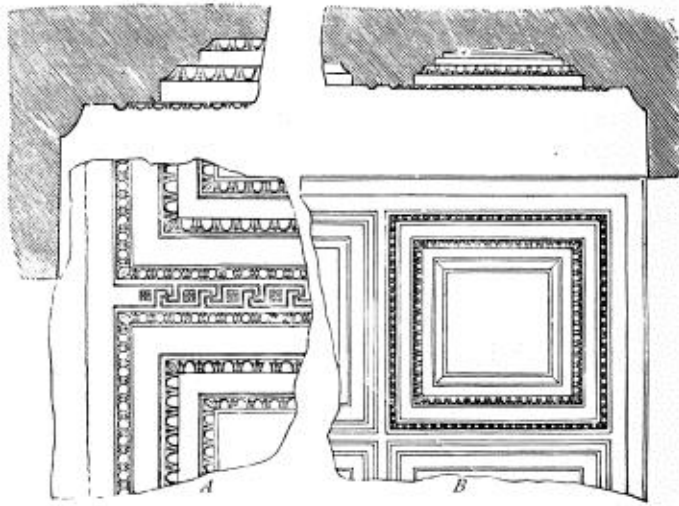


Рис. 142. Фрагменты кессонных перекрытий из Парфенона. А. Из Боковой Птеромы. В. Из Эпинаоса.

Периферийные колонны в дорическом стиле достойно выражают своеобразный характер дорийцев своим простым достоинством. Ими был образован проход вокруг целлы, птеромы, потолок которой был наиболее богато украшен кессонами. (Рис. 141.) Здесь требовался настолько короткий пролет горизонтальных балок, что их можно было перевести в камень одновременно с внешним антаблементом; по-видимому, это было универсальным в более крупных периферийных храмах, храм Зевса в Олимпии, возможно, был исключением. Потолок не остался в своем первоначальном положении, опираясь на эпистиль, но с увеличением размеров каменного фриза был значительно приподнят. Промежутки между перемычками были перекрыты каменными плитами, которые сохранили форму первоначальных деревянных перекрытий, будучи выдолбленными ступенчатыми пробелами, уменьшающимися в размерах. В каждом углу, образованном вертикальной и горизонтальной поверхностями, была установлена переходная форма. На кессонных потолках аттических памятников (рис. 142) этим элементом является лесбийская цима, дополненная астрагалом, эти признаки ионного влияния также заметны в других частях этих зданий. Стена целлы, хотя и окружена птеромой, все еще хранит следы антаблемента, который, как показано выше, предшествовал выдающимся колоннам; триглифы и метопы повторяются, или на их месте находится фриз со скульптурными рельефами, в котором отдельные резные элементы метопа становятся непрерывными и соединенными. Иногда под последними остаются тени, регилы и цапфы — только для объяснения и оправдания как воспоминания о частях первоначально обоснованного декора, которые частично были постепенно вытеснены.

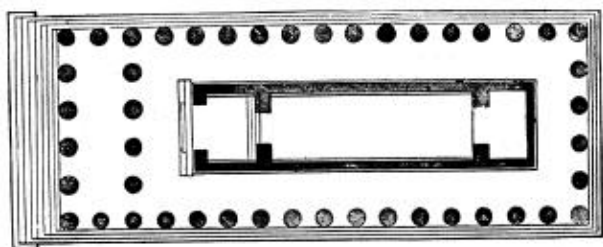


Рис. 143. План Среднего храма на акрополе Селиноуса.

Сама целла внутри птеромы выглядит в плане либо без колонн, как храм в антисе, либо как протилос, либо как амфипротилос, что подтверждает предположение о том, что это были первоначальные формы ее развития. Целла часто значительно увеличивалась в длину; это делало желательным ее поперечное разделение, и в результате получился передний портик, или пронаос, главный зал храма, или наос, и пространство, отгороженное сзади, называемое, по аналогии,

эпинаос. Особое помещение здания в времена было изолировано, чтобы служить сокровищницей; оно было известно как *opisthodomos*. (Рис. 143.) Пронаос, с колоннами или без них, был закрыт, если вообще закрывался, только светло-бронзовой решеткой; из него в наос открывался широкий портал, занимавший почти всю разделительную стену. Его верхняя часть была неподвижной, но вход обеспечивался через нижнюю часть благодаря складывающимся створкам. Канавки, проделанные дверьми, все еще видны на полу Парфенона. Внутренняя часть была непропорционально узкой из-за ограждения по периметру и ограничений, налагаемых фронтоном, который стал бы слишком высоким и тяжелым, если бы фасад был значительно расширен в пользу внутренней ширины; более того, горизонтальный потолок не соответствовал ширине, которая была ограничена естественным размахом балок.

Из-за изменения положения антаблемента и метофов было упущено много света. Несмотря на размеры двери, достаточное количество дневного света не могло проникать через нее; сама она находилась в тени птеромы и, как правило, пронаоса. Но для маленькой часовни требовалось мало освещения, поскольку она служила исключительно вместилищем для священного образа. Тусклый и мистический полумрак был легко достигнут при использовании одной или нескольких постоянно горящих ламп, что могло только благоприятствовать художественно непритязательному интерьеру. Иначе обстояло дело с более крупными и важными храмами, открытыми для праздничных собраний. Их интерьеры были разделены по архитектурным элементам и содержали разнообразные произведения искусства и ценные предметы — разнообразное богатство, которое требовало увеличения яркости света, возможной только при искусственном освещении. [\[G\]](#)

В стремлении увеличить доступное пространство внутреннего пространства храма окружающие стены были придвинуты ближе к колоннам периптероса, тем самым уменьшив ширину птеромы; в то время как зал был разделен двумя рядами внутренних шахт на три прохода, два внешних из которых, значительно более узкие, чем средний, были разделены на два этажа введением галерей, куда можно подняться по лестницам по обе стороны от главного портала.

Теперь мы переходим от этого общего рассмотрения дорического стиля к обзору оставшихся основных памятников, разделив их, насколько это возможно, на группы, представляющие определенные эпохи и периоды развития. Древнейшие известные периферийные храмы расположены не в самой Греции, а в ранних колониях на побережьях Великой Греции и Сицилии. От более поздних построек их отличает наивная свобода форм и отсутствие какой—либо строго систематической застройки - какого-либо канонического типа. Резьба деталей выполнена настолько тщательно, насколько позволяет грубый и пористый известняк. Колонны стоят так далеко друг от друга, что относительно высокий стилобат не меняет низких и массивных пропорций целого. Большое расстояние шахт от стены превращает наос в узкий коридор, тем более заметный, что весь план храма очень длинный. (Рис. 143.) Сами колонны низкие, их высота никогда не превышает пяти нижних диаметров. Монолитный стержень значительно уменьшен и имеет чрезмерный объем; он снабжен двадцатью или, в редких случаях, шестнадцатью каналами сегментарного очертания. Разрезы под заглавным камнем, граничащие с гипотрахелием, обычно увеличиваются в количестве, часто до трех. Вырез на колоннах сицилийских храмов является не просто прямым началом каналов, но часто образует под кольцами небольшой выступ — апофиг, который слабо отделяет эхино от стержня, нарушая его органическое соединение. Эхинос имеет слишком большой выступ, его очертания мягкие, а маленькие кольца расположены слишком высоко. Вся капитель кажется бессильной и плоской: по этой причине толщина антаблемента не была увеличена; внешняя и внутренняя поверхности эпистилия не выступают за пределы верхнего диаметра вала. Элементы антаблемента чрезвычайно высоки и тяжелы, как и детали, вплоть до цапф и саймы. Один только фриз низкий, а метофы, следовательно, маленькие, обрамленные массивными триглифами, фаски которых имеют круглые или ланцетные окончания. Ячейки над триглифами имеют такую же большую ширину; в одном случае над метопой остается пространство только для половины ячейки. (Рис. 136.) Полихромия, в целом, мрачная — в

основном используются желто-коричневые и черные цвета с небольшим количеством красного; узоры орнаментов явно восточного происхождения.

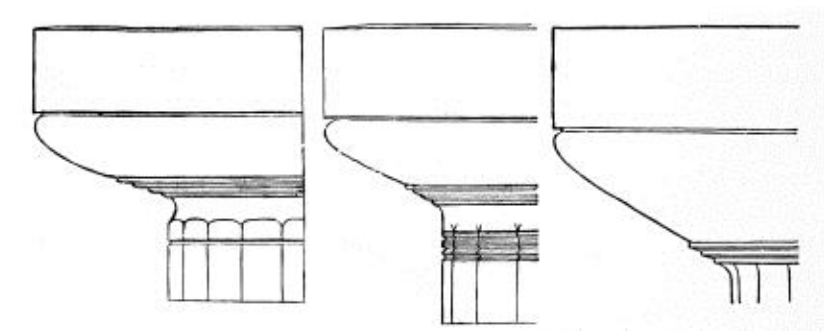


Рис. 144. Северный храм на акрополе Селиноуса.

Рис. 145. Средний храм на акрополе Селиноуса.

Рис. 146.—Храм Ассоса.

Наиболее выдающиеся памятники этого класса находятся в Селиноусе, на западной оконечности Сицилии. Этот город был основан в 628 году до н.э.: его акрополь, по-видимому, рано был занят храмами; по крайней мере, самое северное из этих зданий, с самыми широкими межколоннами, диаметром в две и две трети меньше диаметра и самой просторной птеромой, датируется началом шестого века до н.э. Средний храм акрополя выглядит едва ли на пятьдесят лет моложе; он знаменит примитивными рельефами своих метоп, которые будут рассмотрены в разделе, посвященном греческой скульптуре. Угол здания приведен выше, *рис.* 136; его капитель - *рис.* 145. Третий пример этого самого раннего периода развития— который Семпер называет вялым архаичным стилем, известен под названием Тавола деи Палладини и находится среди руин элианской колонии Метапontiон, города, основанного еще в 768 году до нашей эры, но полностью перестроенного в 586 году до нашей эры, после его разрушения исконными жителями Нижней Италии. Пятнадцать колонн, которые в настоящее время стоят вертикально, вероятно, датируются шестым веком до н.э. Промежутки между колоннами широкие, стволы чрезмерно уменьшены, а изгиб эхинококков слишком выражен. Трудно решить, могут ли к этому классу относиться остатки храма в Кадаккио на Корфу (Коркира) и храма, построенного из лавы в Ассосе, в Троаде. (*Рис.* 146.) Первое было сильно изуродовано поздней реставрацией, и в настоящее время невозможно определить дату последнего, известную лишь по недостаточному количеству публикаций.

Следующие достижения храмовой архитектуры заключаются в более близком расположении более высоких колонн друг к другу, а также в увеличении и сужении триглифов. Таким образом, значительно возросла элегантность пропорций и деталей. Ионические элементы были впервые введены в этот период, что в значительной степени способствовало стилю, который обозначается как архаичный. Примером может служить средний храм на восточном плато Селиноус, где колонны украшены ионическими каннелюрами. Это также важно в истории скульптуры из остатков метоп, на которых вырезаны сцены гигантомахии. (*Рис.* 147.) Аналогичный характер имеет большой незавершенный Храм Зевса на том же плато, 110 м в длину и 50 м в ширину, с тремя проходами и галереями внутри (*рис.* 148); а также так называемая Кьеза ди Сансоне в Метапontiоне, от небольшого храма которого сохранилось лишь несколько разрозненных остатков. Третий дорический храм на этом месте, обнаруженный за последние несколько месяцев, пока не отредактирован. Неясно, следует ли причислять к этой группе Храм Артемиды на острове Сиракузы (Ортигия).

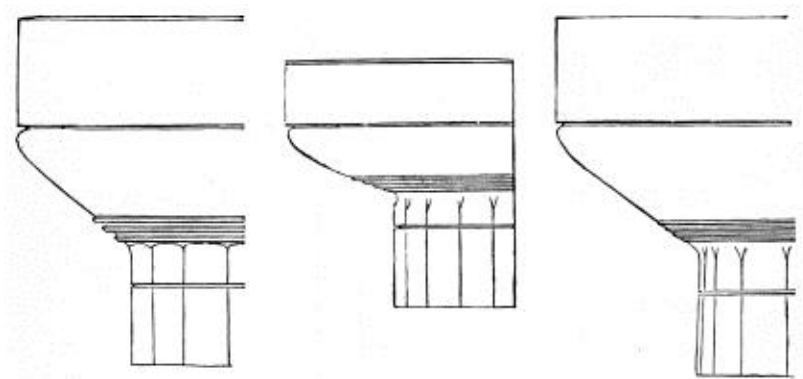


Рис. 147. Средний храм на восточном плато Селиноуса.

Рис. 148. Храм Зевса на восточном плато Селиноуса.

Рис. 149.— Так называемый Храм Геракла, Акрагас.

Один из примеров той эпохи существует в самой Греции — Коринфский храм. Его колонны когда-то были густо покрыты штукатуркой, а сейчас настолько пострадали от непогоды, что по ним невозможно сделать какие-либо определенные выводы. Очертания столицы примитивны, хотя и не в той степени, в какой предполагалось ранее, когда эти руины считались древнейшим памятником дорического стиля. Два последних упомянутых памятника и Храм Афины на острове Ортигия имеют самые тяжелые и низкие пропорции, меньший диаметр колонн по сравнению с высотой составляет от 1 до 4,27 (Афина), от 1 до 4,29 (Артемида) и от 1 до 4,32 (Коринф).

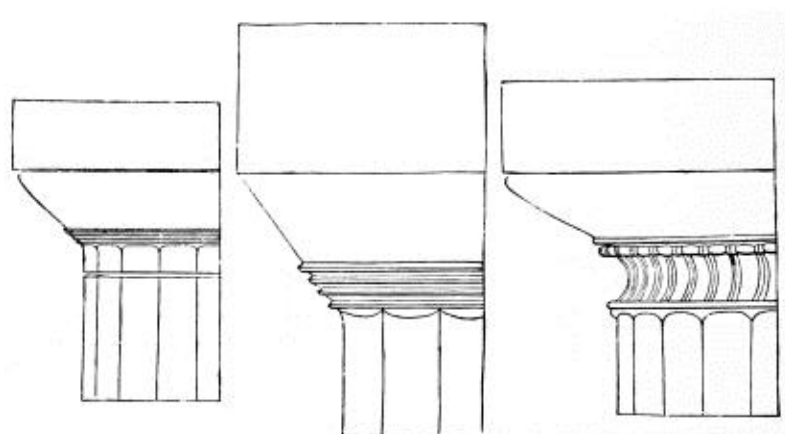


Рис. 150. Так называемый Храм Тесея, Афины.

Рис. 151. Портик Филиппа, Делос.

Рис. 152.— Так называемый Храм Деметры, Пестум.

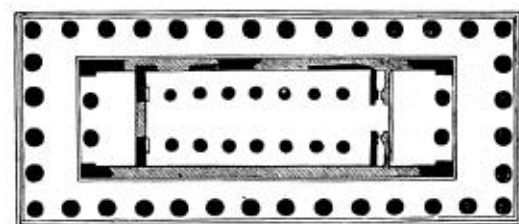


Рис. 153. План Великого храма Пест.

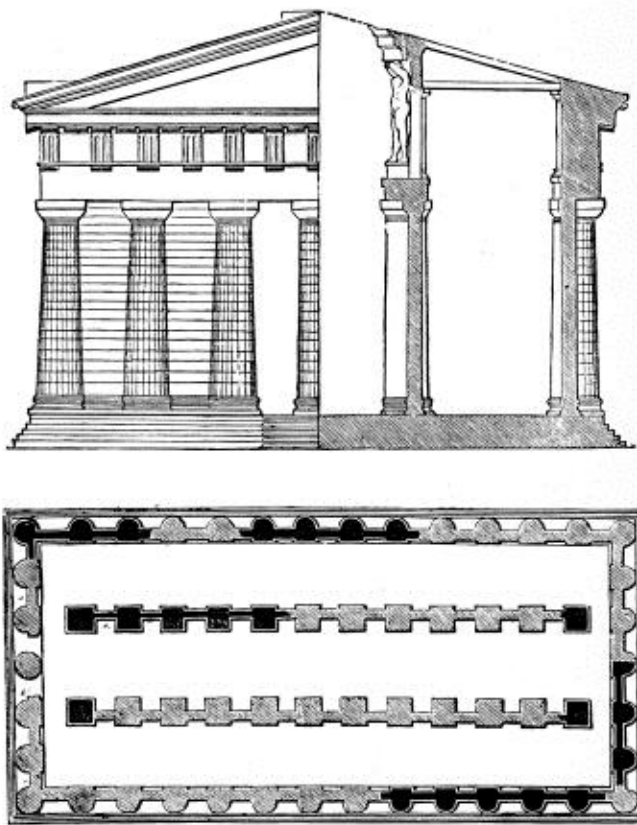


Рис. 154. План, разрез и высота Храма Зевса Олимпийского в Акрагасе.

Храм Зевса в Селиноусе был первым из ряда колоссальных сооружений, в которых архитектурные способности греков, к тому времени основательно обученных, стремились также развиваться в огромных размерах. Фасад шестистилия был увеличен до восьмистилия, что позволило расширить размеры целлы, которые, однако, все еще не достигли максимально возможной величины, поскольку архитектор не желал уменьшать ширину птеромы. Колонки стали еще короче и толще; они были меньше уменьшены и имели более тонко отрегулированный антасис; межколоночные промежутки были увеличены. От отделения капители от вала апофигой отказались; антасис сделали более крутым и четких очертаний. Непропорционально высокие и слабые триглифы особенно характерны для этой стадии развития; за исключением этих, антаблемент по-прежнему оставался низким и тяжелым. Мрамор все чаще использовался в качестве строительного камня; выполнение деталей в лепнине встречалось все реже. Новый материал не ограничивал использование цвета, который вместо прежних тонов стал ярче — преобладали красный, синий и желтый. Самым впечатляющим, поскольку лучше всего сохранившимся, из этих колоссальных сооружений является великолепный храм Пест, с частично нетронутыми внутренними колоннами в два этажа. (Рис. 153.) Триглифы еще не исчезли со стен целлы, но в остальном сооружение не имеет примитивных черт, будучи полностью приспособленным для своего исполнения в камне. Во многих отношениях похож на этот храм Акрагас, или Агригент, называемый храмом Геракла. (Рис. 149.) Великий храм Зевса в том же городе имел самые гигантские размеры, когда-либо использовавшиеся в священной архитектуре греков. К сожалению, это также было даже больше, чем это было реально возможно для разрушенной конструкции из такого строительного материала, и, следовательно, превратилось в чудовище. Храм был семистильным, то есть имел семь колонн спереди, что делало невозможным обычный вход посередине. Он еще более решительно отличался от других греческих храмов тем, что целла не была окружена открытой птеромой, выдающиеся колонны были заменены стеной, украшенной зацепленными древками. Было бы трудно решить, был ли этот своеобразный псевдо-периптерос обязан своей формой имеющемуся в распоряжении строительному камню, который

добывался только в виде блоков, слишком коротких для перемычек птеромы, или же другие соображения привели к этому ненормальному отрицанию фундаментальных принципов колоннообразной архитектуры, которое здесь не имеет никакого отношения к более обоснованной практике римских строителей по применению зацепленных стволов. Преобразование "птеромы" полностью изменило общее расположение плана; но теперь слишком мало здания осталось над землей, чтобы сделать его расположение определенным. Если предположить, что дверные проемы находились по обе стороны от средней колонны, как на иллюстрации, это было возможно только с западной стороны, поскольку средняя колонна востока - обычный входной фасад - была задействована, что подтверждается остатками. Маловероятно, что в стене между колоннами имелись окна; более естественно предположить, что некоторые из боковых метофов были открыты и обеспечивали птероме достаточное количество дневного света. Это не было бы новшеством, скорее, в данном случае, когда было невозможно выполнить открытый периптерос, это был возврат к первоначальному методу освещения через щели между балками в верхней части стены целлы. Вышеупомянутый храм Афины на острове Ортиджа - еще один сицилийский образец, относящийся к этому архаичному периоду гигантских размеров.

Два колоссальных памятника Афин, построенных во второй половине VI века, более важны, хотя более старый Парфенон на акрополе, если он действительно когда-либо был достроен, не мог простоять дольше полувека, а дорический храм Зевса Олимпийского был прекращен до того, как его строительство продвинулось далеко вперед. Сравнение фрагмента более раннего здания с антаблементом нынешнего Парфенона показывает, насколько непропорционально высокими были триглифы и насколько тяжелыми и широкими были тении и регилы архаического периода. (Рис. 155.)

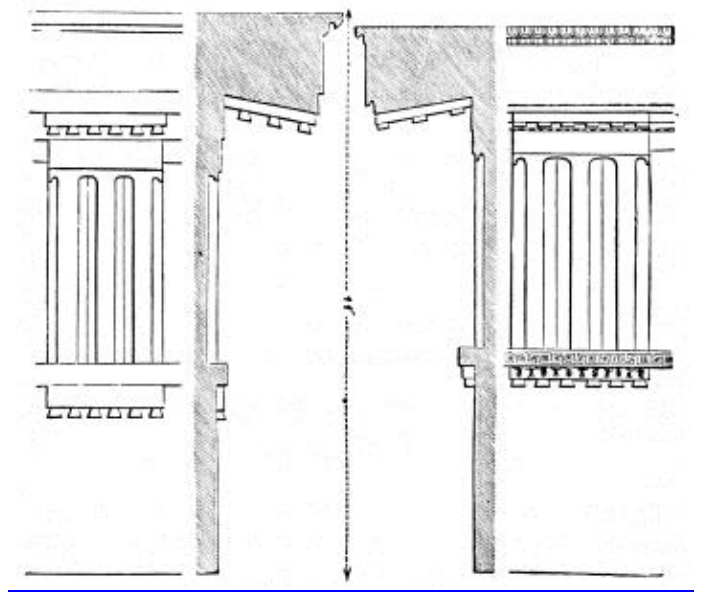


Рис. 155. Антаблементы Старого и нынешнего Парфенона.

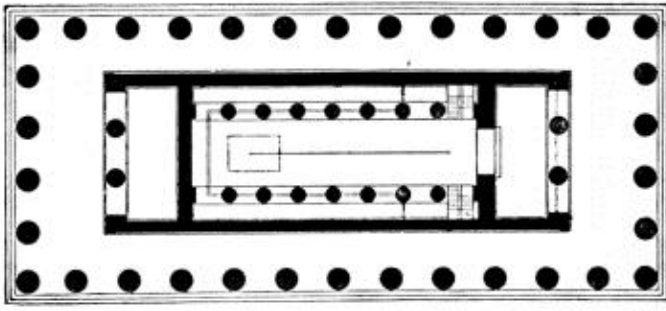


Рис. 156. План Храма Зевса в Олимпии.

Проявление индивидуальных способностей дизайнера в этих работах и иерархическое сохранение всех полученных таким образом конструктивных и эстетических достижений подготовили дорический стиль к полному совершенству. Прогресс был достигнут за счет небольшого ослабления слишком массивных колонн, дальнейшего уменьшения высоты антаблемента и увеличения выступа более мелких декоративных элементов. Храмы, построенные во время персидских войн или вскоре после них, показывают постепенное внедрение этих изменений. Среди сицилийских руин этого периода - незавершенный храм Сегеста, так называемый Храм Конкордии в Акрагасе и шесть периферийных храмов на акрополе и восточном плато Селиноус, ранее не упоминавшихся. Среди храмов собственно Греции наиболее заметны Храм Афины на Эгине и Храм Зевса в Олимпии (рис. 156). Фриз с триглифами был удален со стен целлы Храма Эгины, но регюлы и цапфы были сохранены с любопытным эффектом: создается впечатление, что проектировщика лишь медленно и с трудом заставляли отказываться, одну за другой, от традиций примитивного деревянного строительства. Дата строительства олимпийского храма неизвестна, но сохранилось имя его архитектора Либона из Элиды, за одним исключением, самым ранним, связанным с греческой архитектурой. Недавние раскопки полностью обнажили разрушенные руины. Они показывают, что формы здания более примитивны, чем можно было бы ожидать от эпохи, в которую Фидий завершил знаменитую хризелефантовую статую храмового божества. Вполне возможно, что строительство здания продвигалось медленно или что были длительные перерывы в работах перед его окончательным завершением. Особенно важным результатом исследований является доказательство того, что закрытого помещения для статуи Зевса, за которое до сих пор выступали реставраторы из-за предполагаемого отверстия в крыше и потолке для света, не существовало, поскольку внутреннее помещение было разделено на три нефа, как в великом храме Пестум. Пропорции периптероса отличались огромной силой и красотой. Он был построен из пороса, за исключением рельефов метопа на фасадах целлы, а также резного водосточного желоба и черепицы на крыше, которые были сделаны из мрамора. Этот так называемый порос, камень, почти исключительно использовавшийся для более ранних построек греков, представляет собой грубый конгломерат скорлупы, обычно наносимый на поверхность обильным грунтованием штукатурки. Пол птеромы великого храма в Олимпии был выложен галькой, а маленькие внутренние лестницы - деревом.

В то время как архитектура Пелопоннеса все еще сохраняла следы архаичного стиля, наивысшего совершенства дорические формы достигли в Аттике, достигнув своего расцвета в то время, после персидских войн, когда политическое господство Афин было намного больше, чем когда-либо имело любое государство мира, столь ограниченное по территории. Заслуженный суверенитет Афин над Грецией, их морская мощь, внушительная даже для жителей Востока Западной Азии и Египта, и, наконец, необходимость и возможность восстановления аттической столицы после ее разрушения персами перед решающей битвой при Саламине, вызвали монументальное возрождение благородного города, который не только стал классическим образцом в те века на территории Греции и ее колоний на дальних берегах, но и высшим идеалом архитектуры по сей день и для всего будущего человечества. Аттика была приспособлена для

того, чтобы в равной степени культивировать художественные особенности двух ветвей эллинского наследия, причем ее ионическое население в значительной степени смешивалось с элементами дорического стиля. Он достиг наивысшего развития цивилизации и был домом для самых знаменитых художников. Благодаря налогам, взимаемым с восточного материка и островов архипелага, Афины располагали почти неограниченными средствами. К этому природа добавила несравненный строительный материал из мрамора, добываемый почти у ворот города, который действительно обладал всеми условиями, необходимыми для первой монументальной столицы Греции и цивилизованного мира. Знакомство с ионическим стилем не допускало той тяжеловесности и неуклюжести архитектурных элементов, которые наблюдались в современных храмах Пелопоннеса. Колоннам храма Эгины была разрешена высота, в 5,3 раза превышающая их нижний диаметр. В дорических зданиях Афин это соотношение было еще больше увеличено: так называемый Храм Тесея имел пропорцию 5,62 к 1, Парфенон - 5,47 к 1. Уменьшение и углубление ствола были сведены к точным соотношениям; тонкий изгиб последнего, как того требовал оптический обман, который он должен был исправить, был наибольшим ниже половины высоты колонны. Желобки больше не оставались сегментарными дугами, а приобрели независимо спроектированный эллиптический профиль. Изгибы стали круче, поднимаясь почти по прямой линии к твердому и крутому повороту под абаксом. Триглыфы, немного вернувшись к прежним пропорциям, стали шире, чем в предыдущий период; меньшие элементы уменьшились в высоте, но стали более выступающими. Цвета антаблемента стали еще более насыщенными; преобладали синий и красный; также использовался зеленый, а на цоколях и в красиво составленных узорах поверхности появилась позолота. Ионические элементы, почти полностью вышедшие из употребления в последние века, вновь нашли самое широкое применение, особенно в глубоких кессонах потолка из птеромы и на капителях пилястр.

Типичными памятниками этого аттического дорического стиля являются так называемый Тезейон, а также Парфенон и Пропилеи афинского акрополя. Первое из этих зданий (*рис. 139*), безусловно, не было посвящено Тесею; его посвящение достоверно неизвестно. Он предшествовал наивысшему совершенству, все еще обнаруживая некоторые незначительные архаические влияния. Триглыфы слишком высокие, меньшие элементы, особенно регулы и цапфы, слишком тяжелые. Ионные элементы вводятся свободно. Помимо перекрытия потолка птеромы и вышеупомянутых пилястровых капителей, на месте дорического антаблемента, обычно используемого, по крайней мере частично, на стенах целлы, имелся ионический зофорос, или непрерывный фриз из фигур, окаймленный сверху и снизу листовой кимовой лепниной и астрагалами. Орнаментальная роспись была распространена на капители колонн птеромы (*рис. 150*), на которых были изображены листья, и на стены, поскольку внутренняя часть *naos* была подготовлена для нанесения пигментов. Идеальная сохранность здания объясняется его ранним преобразованием в христианскую церковь.

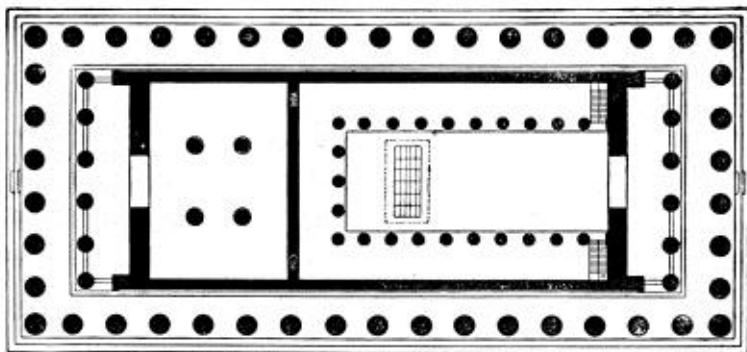


Рис. 157. План Парфенона.

Парфенон намного превосходил Тезейон по художественному совершенству; он действительно был достоин руководства Фидия. Его архитектор Иктинос задумал свою работу так, чтобы она возвышалась над современными зданиями, что он отметил ее в специальной монографии, упомянутой Витрувием, хотя, к сожалению, он с ней не консультировался. Размеры восьмистильного храма были внушительными; край стилобата имел размеры примерно 30 на 68 м.; возвышаясь на крутом склоне акрополя, он был виден с большого расстояния. Хотя его местоположение не было ограничено, экономия пространства была доведена до крайности. Промежутки между колоннами узкие, особенно спереди; таким образом, ширина птеромы была уменьшена менее чем в полтора раза по сравнению с нижним диаметром колонн. (Рис. 157.) У пронаоса и эпинаоса не было боковых стен, целла представляла собой амфипростиль, окруженный высокими решетками. Глубина этих вестибюлей составляла менее четверти их ширины. Оставшееся внутреннее помещение было разделено на две камеры неодинакового размера: паос и opisthodomos, последняя из которых служила сокровищницей. Наос был разделен рядами колонн на три главных прохода, а галерея по бокам проходила через неф, рядом с задней стеной. Всемирно известная хриселефантиновая статуя Афины высотой 12 метров стояла перед поперечными колоннами, между которыми и перегородкой был оставлен проход, почти равный по ширине боковым нефам. По аналогии с великими храмами Олимпии и Пестума, можно предположить, что лестницы, ведущие на галерею, располагались по обе стороны от входа.

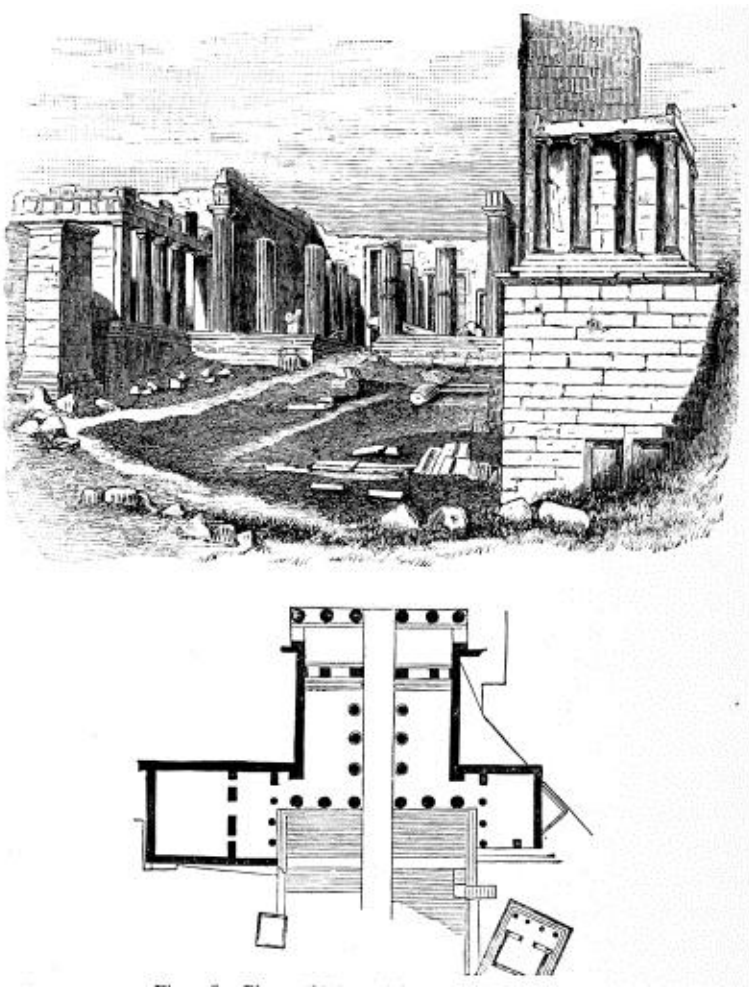


Рис. 158. План и вид Пропилей, Афины.

Пропилеи афинского акрополя, с помощью которых архитектор Мнесикл обессмертил свое имя, были не менее совершенны, чем Парфенон. Работа над ними была начата незадолго до завершения последнего здания, в 438 году до нашей эры, и заняла пять лет. Ионические элементы часто использовались в дорических сооружениях, но Пропилеи представляют собой первый пример сочетания стилей почти в равных пропорциях: внутренняя часть этих ворот была полностью ионической, внешняя - полностью дорической. (Рис. 120 и 158.) Шесть ионических колонн поддерживали знаменитый мраморный потолок большого пролета, в то время как два дорических портика образовывали фасады. Резьба по камню всех памятников афинского акрополя была несравненно точной и красивой, как и гармония их пропорций и форм.

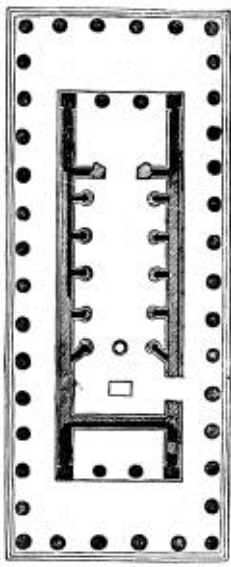


Рис. 159. План храма Аполлона в Бассе.

Храм Фигалии, или Бассе, в Аркадии, хотя и утверждается, что он был построен архитектором Парфенона, показывает, что совершенство рассмотренных ранее памятников было возможно только на Аттической земле. Святилище Аркадии было посвящено Аполлону Эпикурию в благодарность за избавление района от чумы в 431 году до н.э. Его план (рис. 159) был чрезмерно длинным, с пятнадцатью боковыми колоннами и шестистовольным фасадом. Возвышение представляет собой замечательное сочетание архаичных традиционных форм и преувеличенных новшеств. Хотя три выреза капителицы на редкость примитивны, эхинос стал еще круче, чем на Парфеноне. На антаблементе начинают появляться ионические скульптурные орнаменты. Наклоном осей колонн внутрь и кривизной горизонталей в Бассе пренебрегли, как будто архитектор не счел нужным демонстрировать такие усовершенствования некультурным аркадцам. Внутри храма ионические колонны укреплены на коротких поперечных стенах, которые выступают с боков. Они настолько удивительно архаичны по форме (рис. 165), что трудно объяснить, как афинские архитекторы, которые должны были быть знакомы с внутренними колоннами Пропилей и колоннами Эрехтейона, находившимися тогда в процессе строительства, могли подготовить проекты. Чрезвычайно древняя и неразвитая коринфская капитель (рис. 176) была найдена среди руин Бассы; о ней будет сказано ниже. Многие аномалии храма можно было бы объяснить предположением, что здание занимало место бывшей часовни, вход в которую, естественно, находился с востока, и что отсутствие свободного участка помешало сохранить первоначальную и обычную ориентацию, в результате чего периптерос, как расширение бывшего храма, открывал внутреннюю камеру наоса с одной из длинных сторон.

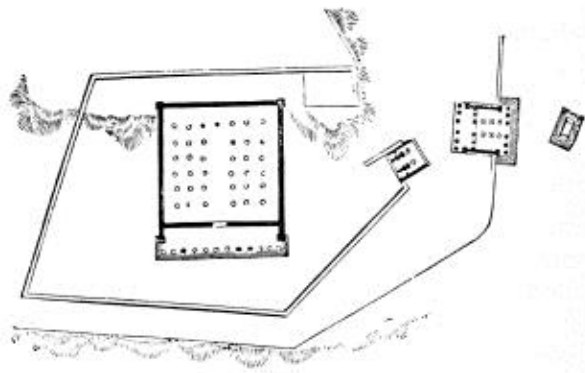


Рис. 160. План Теменоса в Элевсине.

Другие остатки чердака, некоторые из которых датируются концом пятого века, также демонстрируют следы упадка искусства. Главными из них являются Пропилеи Элевсина и дом собраний для посвященных в элевсинские мистерии, известный как Телестерион, квадратный гипостильный зал, перед которым портик из двенадцати колонн, по-видимому, без фронтона. (Рис. 160.) Неизвестно, как скоро после персидских войн были восстановлены храмы Рамноса и Суниона; возможно, они немного предшествовали эпохе упадка. Растущая любовь греков к великолепию и роскоши не удовлетворялась простым величием дорического стиля; предпочтение все чаще отдавалось ионическому стилю. Последний использовался для пропилеев афинского акрополя и независимо появился в небольших храмах и, наконец, в национальной святыне Аттики Эрехтейоне. Дорический стиль был ограничен портиками и перистильями, а в двухэтажных интерьерах - более низким порядком, для выполнения важных конструктивных функций которого он был приспособлен благодаря большой прочности колонны. Но желание упростить исполнение дорических элементов и сократить расходы, которые, должно быть, были связаны с тонкой проработкой изгибов, привело к появлению сухих и жестких геометрических форм, и эстетическая ценность стиля была, по большей части, утрачена. Примером такого унижения может служить портик Филиппа на Делосе, где эхинос выступает по абсолютно прямой линии. (Рис. 151.) С другой стороны, в колониях, даже в римский период, стиль трактовался архаично, с провинциальным отсутствием хорошего вкуса, что иллюстрируется слабым эхом и апофигией столицы, так называемого Храма Деметры в Пестуме. (Рис. 152.)

Рядом с дорическим стилем рано появилась совершенно иная манера строительства, которую нельзя считать равной по происхождению этому старшему отпрыску эллинской цивилизации мужского пола, но, если проводить сравнение, ее скорее следует рассматривать как сводную сестру. Развитие периферического плана, эхо-коронация желобчатых шахт и антаблемент триглифов, метоп и мутул кажутся автохтонными и чисто греческими; в то время как ионический стиль, хотя и перенял план и общее расположение первого, в своих наиболее характерных деталях был импортирован из Азии. Это не означает, что доведенный до совершенства стиль не был типично эллинским. Греки не принимали ни одно из произведений своих соседей без изменений — трансформации характера и деталей благодаря их особому гению. Но основополагающие мотивы, элементы стиля, поскольку они не отождествляются с дорическим, были заимствованы из соседних восточных земель первобытной цивилизации: с берегов Малой Азии и Сирии.

Ионическая колонна демонстрирует это соотношение как в основании, так и в заглавной части. Первая состоит в основном из тора, возвышающегося на барабане, обычно выдолбленном скотией. Этот тор использовался в качестве опоры для колонн Ниневии и известен по одному примеру и изображениям на рельефах. Оттуда он был перенесен в Персию, где в середине шестого века до нашей эры появился с горизонтальным желобом, обнаруженным на более примитивных ионических памятниках. (Рис. 79.) Вогнутый профиль нижнего цоколя является новым и эллинским. Тонкое восприятие греческого дизайнера распознало преимущество этой модели scotia перед неуклюжей тяжестью, возникшей в результате того, что tore был установлен

непосредственно на земле или на прямоугольной плите, а нижняя деталь была сделана так, чтобы гармонировать с канавчатым литьем над ней за счет акцента горизонтальных линий. Неясно, следует ли приписывать тонкие пропорции ионической шахты, столь заметные по сравнению с мощностью дорического стиля, восточным влияниям. Это так же хорошо сочеталось с легким ионическим антаблементом и потолком, как и с мощной дорической колонной с большим весом, налагаемым на нее; и можно рассматривать как один из принципов архитектурного строительства тот факт, что прочность опоры всегда изначально определялась весом потолка и надстройки: колонна была приспособлена к антаблементу, а не высота эпистиля, фриза и карниза к диаметру шахты. С этим соображением согласуется стремление достичь большой элегантности и легкости пропорций, свойственных ионической расе. Ионическая колонна, таким образом, сделанная большей пропорциональной высоты, имела уменьшение и антазис, как дорическая. Она заметно отличалась рифлением. Вертикальную канавку невозможно проследить на колоннах Ассирии; на колоннах Персии она похожа на дорические каналы с острыми выступами. Развитие самой флейты, возможно, можно считать специфически греческим. По мере постепенного отказа от расписных орнаментов их заменила архитектурная резьба; такие скульптурные украшения были гармонично размещены на стволе, а каналы углублены до полукруглого профиля. Это делало необходимым изменение арок, поскольку, если бы концы дуг соприкасались, как на дорической колонне, глубокая канавка с ее чрезвычайно острым краем могла быть выполнена только на плоскости. На выпукло изогнутой поверхности, подобной поверхности цилиндрических барабанов, было бы невозможно вырезать непосредственно примыкающие друг к другу полукруглые канавки, так как их очертания пересеклись бы. Поэтому от острых выступов отказались, и широкая вертикальная полоса, поверхность оригинального цилиндра, была оставлена на своем месте, игра света и тени, оживлявшая корпус шахты, была увеличена за счет этих рифлений, но свидетельство происхождения желобчатой колонны от многоугольной опоры было полностью принесено в жертву, а цилиндрическая форма была охарактеризована как оригинальная благодаря оставшимся скруглениям. Резьба по дереву усложнилась из-за небольших выступов, оставленных сверху и внизу в качестве переходных элементов к основанию и капительнице. Это горизонтальное скругление еще больше подчеркивало очертания колонны, таким образом, чередуя вогнутые и выпуклые поверхности от пола до потолка. Канавки заканчивались сверху и снизу, прежде чем доходить до этого поперечного элемента, полукругом, который соответствовал контуру их сечения.

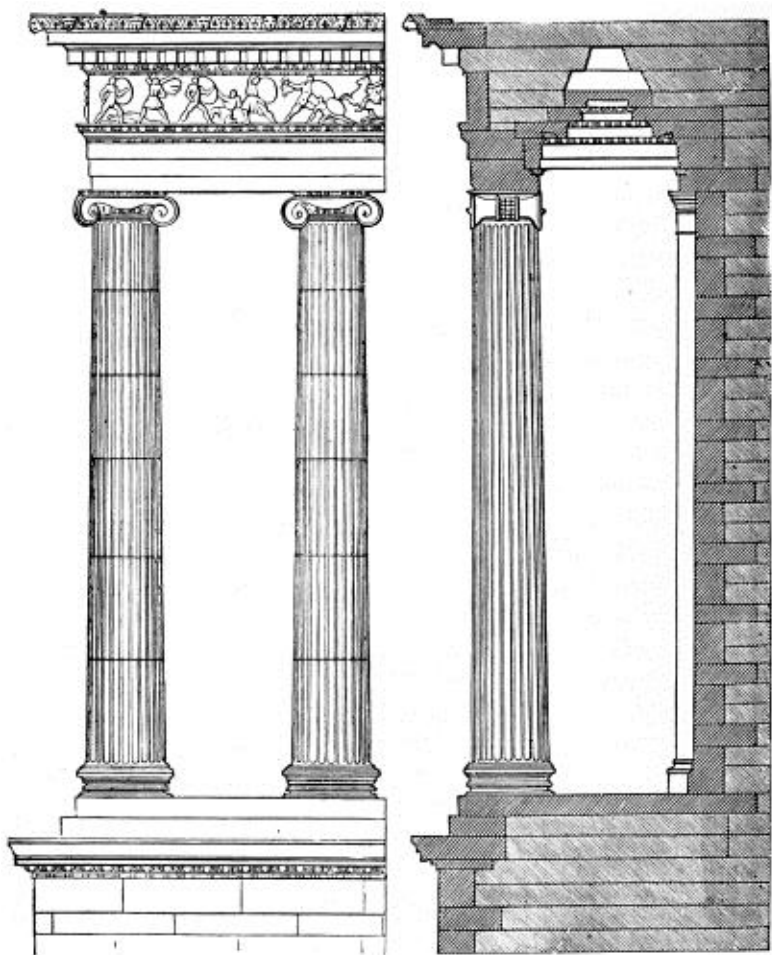


Рис. 161. Ионический ордер из Периптероса Галикарнасского мавзолея.

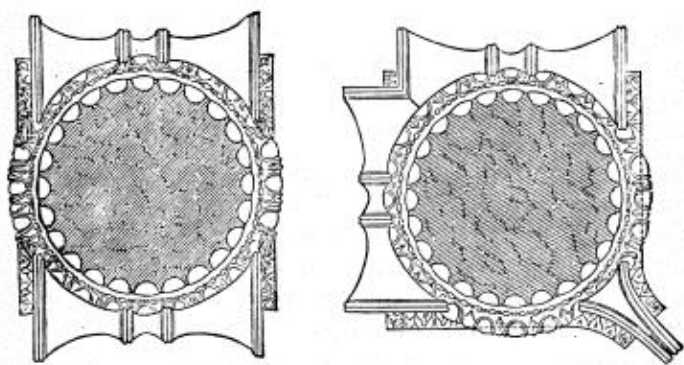


Рис. 162.—План обычной ионной капители.

Рис. 163.—План Угловой Ионической капители.

Капитель частично состояла из эхиноса, похожего на дорический стиль, листья, которые, по крайней мере, в одном случае были нарисованы на ней, были здесь вырезаны, а астрагал занял место шейных колец. Этот эхинос почти полностью покрыт спиральным валиком, что придает стилю его наиболее яркую характеристику. С открытием спирали на капителях ассирийских рельефов все трудные объяснения значения и происхождения этого элемента рухнули на землю. Вместе с Витрувием невозможно поверить, что ионическая колонна считалась представительницей прекрасного пола: что локоны волос обозначались спиральной линией капителя, складки широких одежд и драпировок - канавками и вырезами, а сандалии - основанием.

Не более удовлетворительны и теории, которые ищут такие естественные мотивы, как спиральные раковины или закрученные бараньи рога, которые, как предполагается, были примитивными украшениями святилищ. И еще хуже рассматривать своеобразную форму капители как обусловленную концепцией эластичной подушки, которая, смещаясь под тяжестью антаблемента, снова загибается по обе стороны от перекладин. Ионная спираль была формой капителя, импортированного с Востока, где она использовалась варварскими дизайнерами в качестве простого украшения на вертикальных ножках мебели (рис. 81) или на персидских колоннах (рис. 80) — форма, развитая греками в архитектурный элемент первостепенной важности. Ассирийцы, удвоив спирали, сформировали с учетом этого мотива капитель, не особенно хорошо приспособленную к функциям переходного элемента между вертикальной опорой и горизонтальной нагрузкой. Эллинский архитектор понял, что необходим более четкий выступ, и поэтому поместил эхинос под спиралью, оставив валик посредником между круглой шахтой и продолговатым антаблементом, который в дорическом стиле был сформирован счетами. Горизонтальные линии счетов, вытесненные таким образом, были представлены на ионической колонне только узкой лепниной, изогнутой в профиль киммы и украшенной орнаментом в виде листьев. В столице Греции спирали превратились в изящно изогнутый рулон, большей длины, чем ширины, с плотно закрученными концами, которые были связаны вместе по обе стороны от эхиноса лентой. Таким образом, капитель показывает свой истинный профиль, спирали спереди и сзади, а на нижележащих сторонах — валики их толщины. (Рис. 161.) Это различие между лицевой и боковой сторонами привело к одной большой трудности с углами, которая, подобно неправильному разделению дорического фриза с триглифами и метопами в одном и том же месте, доказывает, что ионический стиль также возник не на периферии плана, а был адаптирован к нему из храма в антисе. Естественно, что более декоративная сторона колонны должна была быть обращена к входному фасаду, и, таким образом, капители на более длинных сторонах здания были вынуждены показать свои перекиды, *partie honteuse*, если только угловая капитель не приняла неестественную деформацию, чтобы представить спирали на двух смежных, а не на двух противоположных гранях. (Рис. 162 и 163.) Угловая капитель, таким образом, превратилась в жалкий гибрид, который из-за невозможности его выполнения естественным образом, из-за пересечения внешних завитушек, когда они проходили по прямой линии, параллельной эпистилу, потерял не только всякое конструктивное значение и гармонию с соседними, но и свою индивидуальную красоту. Не было другого способа, кроме как согнуть грани угловых спиралей наружу по диагонали — порок развития, видимый с любой точки зрения. Еще одну трудность представляли углы спиралей над эхино, которые требовалось замаскировать цветочными украшениями. На узкой лепнине абака покоился антаблемент, примечательный восточным характером деталей и особенно реминисценциями примитивного деревянного строительства, которые почти так же очевидны в ионическом, как и в дорическом стиле. Эпистиль, образованный в последнем из них одним плоским блоком, здесь был трехступенчатым, чтобы соответствовать множеству балок, требуемых природой восточной древесины, обычно обеспечиваемой различными видами пальм. Согласно описанию Витрувия, этот мотив также использовался для деревянных балок эпистили этрусских храмов. Каждая грань немного выступала за ту, что находилась под ней, как это ранее было принято в Азии и показано руинами дворца Дария (рис. 84) и высеченным в скале фасадом гробницы этого монарха (рис. 83). Эпистиль завершается лесбийской цимой и астрагалом, причем последний, в некоторых случаях, повторяется при каждом легком шаге от балки к балке вниз. Фриз, известный в этом стиле как зофорос, носитель фигур, является оригинальным эллинским творением, восточным антаблементом, состоящим всего из двух элементов и представляющим только две конструктивные особенности: эпистиль, соединяющий колонны, и потолок и кровлю, которые в безводных странах Востока выглядят как один и тот же элемент. В Греции наклонная крыша была принципиально отделена от горизонтального потолка, и, следовательно, антаблемент имел тройной характер. Наивной и правдивой манере этого выражения, свойственной дорическому стилю, ионический стиль не

последовал. Второй элемент антаблемента, фриз, должен был представлять потолок, но символы этой конструктивной особенности, зубцы, были сосредоточены среди деталей карниза, в то время как сам зофоров, возможно, в результате рельефной скульптуры, использованной на дорических метопах, стал непрерывным украшением резьбы. Зубцы, являющиеся важным элементом концов небольших потолочных балок, находились на своем надлежащем месте, касаясь эпистиля, на памятниках Персии (рис. 83), а также на гробницах Ликии (рис. 110 и 111), столь тесно связанных с месопотамской традицией; они были там гораздо большего размера, чем в греческом Ионическом соборе, где их расположение и миниатюрные размеры сводили их к простому украшению. Элементы карниза не имеют такого отношения к внутренней конструкции балок и стропил, как это было с выступами и цапфами дорических храмов. Изогнутый желоб, однако, украшен львиными головами и гимнами, которые, по-видимому, в обоих стилях пришли из западной Азии. Каменные балки потолка птеромы опираются непосредственно на эпистиль и, следовательно, находятся настолько же ниже своих внешних представителей, зубцов карниза, насколько в дорическом стиле они были выше триглифов. Между ними расположены богатые перегородки, но не с небольшими пробелами, рассчитанными на создание эффекта в основном за счет цвета, а с широкими поверхностями, часто ступенчатыми, с резными лепными украшениями по углам. (Рис. 164.) План целлы лишь незначительно отличался от плана дорических храмов. Двери обычно снабжены паротидами - скобами с двойной спиралью, которые до наших дней остаются популярным украшением под венцами дверных и оконных проемов.

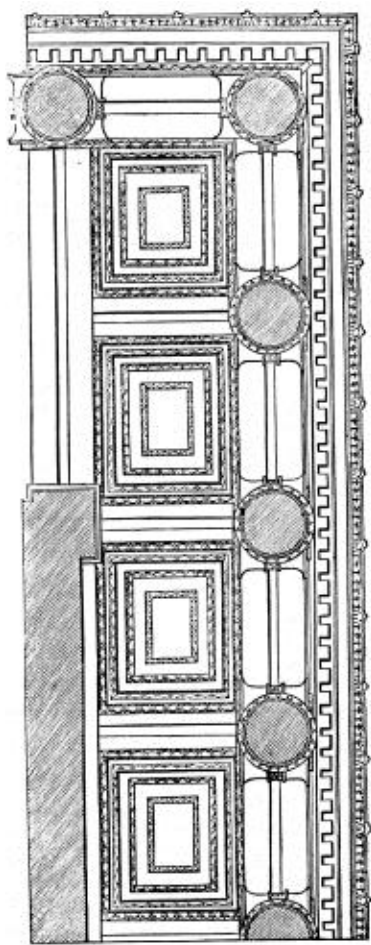


Рис. 164. Потолок из Периптероса Галикарнасского мавзолея. Реставрация.

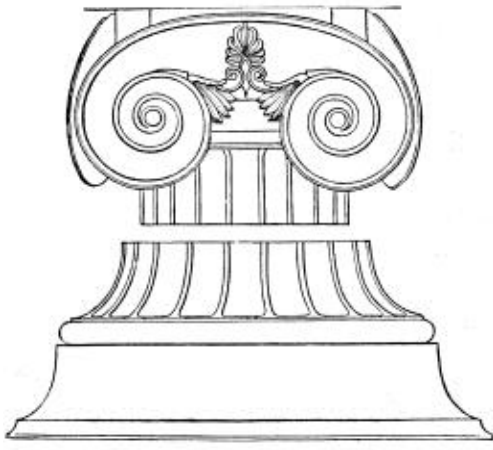


Рис. 165.—Основание и заглавная от Bassæ.

Историческое развитие ионического храма не иллюстрируется таким количеством примеров, как развитие дорического стиля, и, действительно, там не было такого заметного и регулярного прогресса, как в храмах Селиноуса, Олимпии и Афин. Огромное количество ионических памятников находится в районе, который еще досконально не исследован: на южном побережье Малой Азии. Ближе к границе Ликии были замечены следы архаичного или протоионического стиля, более близкого к восточным мотивам, чем развитые храмы Греции. Капители ликийских гробниц (рис. 110) не имеют выступов, благодаря добавлению которых впоследствии был достигнут такой значительный прогресс; форма валиков по бокам также была примитивной, они были иногда совершенно прямыми, иногда непропорционально изогнутыми. Сложный переход от конца древка к спиралям был обойден и замаскирован гимнами или другими украшениями. Единственный пример такого несовершенного сооружения в европейской Греции существовал в интерьере храма Аполлона в Бассе (рис. 159); однако дата его возведения показывает, что этот пример был не архаичным, а скорее архаистичным, то есть намеренно и наигранно имитировал примитивные особенности формы. (Рис. 165.) Колонны, примыкающие к поперечным стенам, имеют основания с чрезмерным выступом, тонкий и слабый торец непропорциональнее высокому элементу под ним. Нижний конец самого вала образует второй выступ, который значительно превосходит обычную *консистенцию* и скругление нижнего барабана. Неглубокие желобки продолжают до самого верха шахты, завершаясь там почти прямой линией. Сама капитель наиболее поразительно архаична, представляя спирали на каждой из трех ее открытых граней; это прикладное украшение, которое утратило всякое подобие конструктивного единства или функции, оставив призматическое ядро без абакусной лепнины выступать над изгибами и поддерживать наложенный антаблемент. Узкое пространство, оставшееся между двумя большими спиралями с каждой стороны, почти полностью заполнено орнаментом из гимнов, и, таким образом, введение эхиноса становится ненужным. Скульптурные *zophoros* внутренних дел антаблемент, сейчас одна из главных сокровищ Британского музея, сквозит в его цифрами наибольшую свободу из Конвенции, в отличие от нарочито античный характер архитектурных форм.

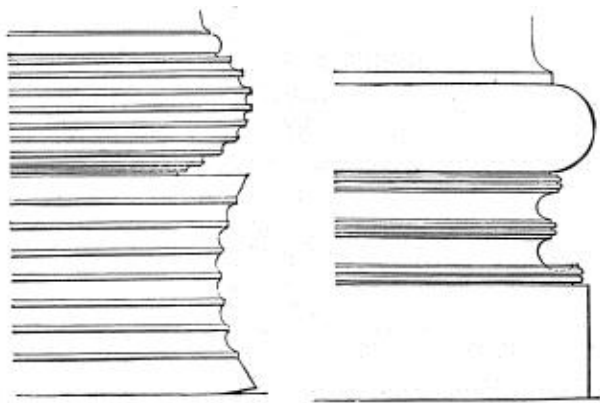


Рис. 166.—Из Гераиона на Самосе.

Рис. 167.—Из храма Аполлона Дидимейского, Милет.

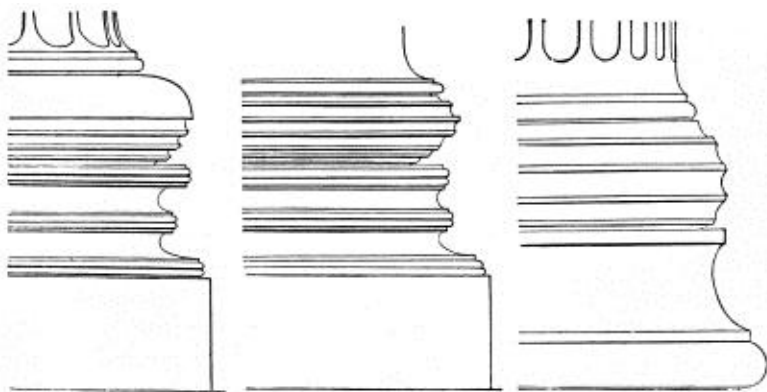


Рис. 168.—Из Храма Афины в Приене.

Рис. 169.—Из пропилей Книдоса.

Рис. 170.—Из Храма Бескрылой Победы, Афины.

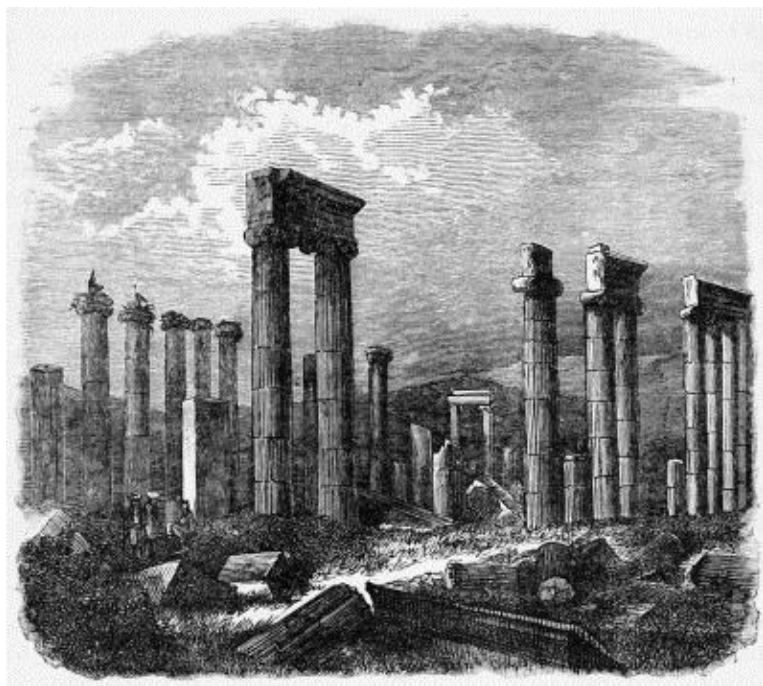


Рис. 171. Руины храма в Афродизиасе.

На северном побережье Малой Азии, насколько это известно в настоящее время, сохранилось мало ионических останков архаического периода. Первоначальный храм Артемиды в Эфесе, согласно Плинию, самый древний периптерос этого стиля, был полностью уничтожен частыми реконструкциями и знаменитым пожаром Герострата. Второй храм национального значения, Храм Геры на Самосе, в настоящее время известен только по одной колонне без канавок, диаметром 1,6 м. меньшего диаметра, и горизонтально рифленным торам и постаментам. Эти два здания представляли такой интерес, что их архитекторы сочли нужным отметить их конструктивные особенности в монографиях, как это было сделано для дорического парфенона. Сочинения Черсифрона и критянина Метагена об Артемидии в Эфесе и Феодороса, сына самойского Иллекла, о Герайоне на этом острове упоминаются еще во времена римских императоров. Эти периферийные храмы, построенные примерно в середине VI века до нашей эры, были очень значительных размеров, но их намного превосходила по размерам третья национальная святыня ионийцев, Храм Аполлона Дидимея, перестроенный Паонием Эфесским и Дафнисом Милетским почти на столетие позже прежних памятников, в 470 году до нашей эры, на месте древнего сооружения, разрушенного персами. Храм представлял собой диптерос декастилоз, то есть имел двойной ряд выдающихся колонн вокруг целлы, с десятью спереди; его размеры составляли 91 м в длину и 49 м в ширину. Колонны были пропорционально высокими, 19 м в высоту, что равно девяти с половиной меньшим диаметрам, и располагались близко друг к другу, а междоколонны имели ширину всего в полтора диаметра. Основание было разделено выступающей лепниной и возвышалось на квадратном цоколе; торец не имел горизонтальных выступов. (Рис. 167.) Заглавная буква имела прямое соединение между спиралями, а надпись была ступенчатой всего дважды. Внутреннее убранство храма было украшено пилястрами, капители которых имеют восточный характер, богато украшенный цветочными мотивами. На здании также имеется коринфская капитель (рис. 177), о которой будет сказано ниже. Огромный храм, фрагментарные остатки которого сохранились в Сардах, предположительно храм Кибелы, по-видимому, был возведен в этот период и напоминает святилище Аполлона Дидимея в Милете. Храм Афины Полиас в Приене, работа архитектора Пифия, который отметил его завершение в монографии, датируется серединой четвертого века до нашей эры, поскольку он был посвящен Александром Македонским. Это был шестистильный периптерос нормальных размеров, 35 м в длину и 19 м в ширину. Планы ионических храмов отличались по пропорциям от планов дорического стиля, их длина была менее чем в два раза больше ширины. Основание храма в Приене (рис. 168) необычно тем, что горизонтальные выступы торец, полностью отсутствующие в Дидимейоне, были ограничены его нижней половиной; вряд ли это можно считать доказательством того, что здание так и не было достроено, скорее это объясняется тем соображением, что дождевая вода, стекавшая в верхние пазы, не могла выйти наружу. Соединение спиралей капители изогнуто книзу; орнаменты антаблемента более витиеватые, а водосточный желоб почти переполнен цветочными мотивами. Четырехстильные ионические пропилеи того же места, по-видимому, относятся к более позднему времени; капители внутренних пилястр украшены аналогично тем, что находятся внутри Дидимейона. Другое сооружение такого рода в Книдосе отличается более красивыми деталями, основание (рис. 169) особенно изящно по очертаниям и пропорциям; увеличенный изгиб его выступа избавил от проблемы стояния воды в горизонтальных желобках. Сохранилось лишь несколько остатков храмов Артемиды Левкофрины в Магнезии и Диониса в Теосе, построенных в конце четвертого века до нашей эры и отмеченных в монографиях архитектором Гермогеном. Первый из них был, согласно Страбону, третьим по величине храмом Малой Азии, его размеры составляли 64 метра в длину и 29 метров в ширину. Влияние аттической архитектуры очевидно в основаниях и богатом убранстве капителей. Считается, что здание является первым примером псевдодиптероса, то есть периптероса, имеющего птерому, равную ширине птеромы храма с двумя рядами выдающихся колонн, диптероса. Похожим на этот, хотя и меньшего размера, был шестизэтажный периптерос Теоса, первоначально предполагавшийся в дорическом стиле, план которого был изменен на ионический после того, как были предоставлены все материалы. Следы

упадка искусства доказывают, что восьмистильные периптеросы Аполлона в Кларосе, близ Колофона, и храм в Пессине, в Галатии, были построены более недавно. Храм Панэллинского Зевса и Святилище Афродиты в Афродизиасе (*рис. 171*) относятся к началу христианской эры. Чрезмерное ослабление колонн последнего, высота которых равна десяти меньшим диаметрам, распространение растительных орнаментов даже на каналы вала и соединение капительных спиралей, так называемая лепка в виде яйца и дротика в киме, миниатюрные зубцы и введение консолей над ними - все это выдает безвкусное великолепие периода римской империи.

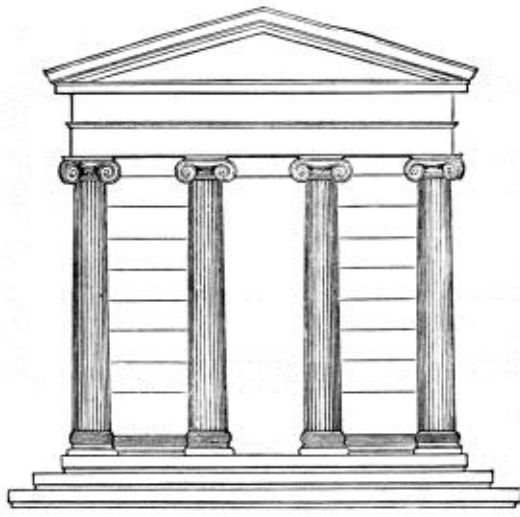


Рис. 172. Храм на Илссосе.

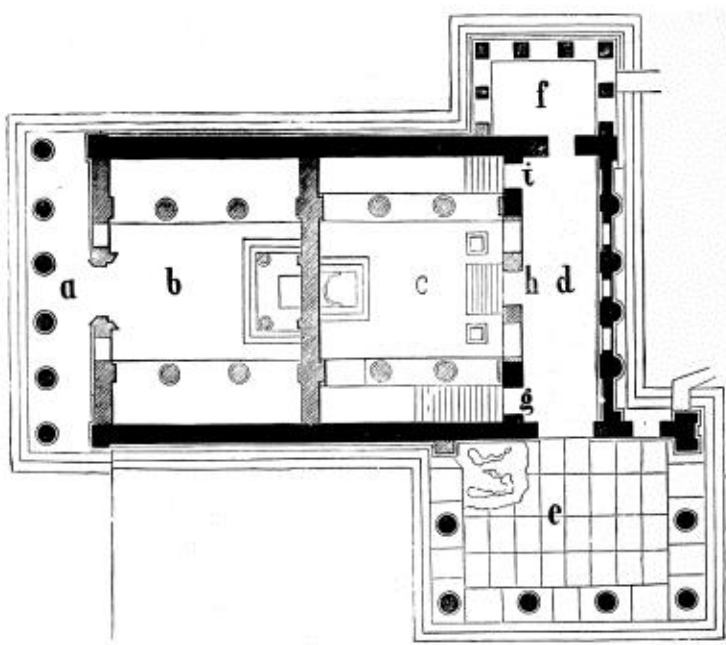


Рис. 173. План Эрехтейона. (Беттихер.)

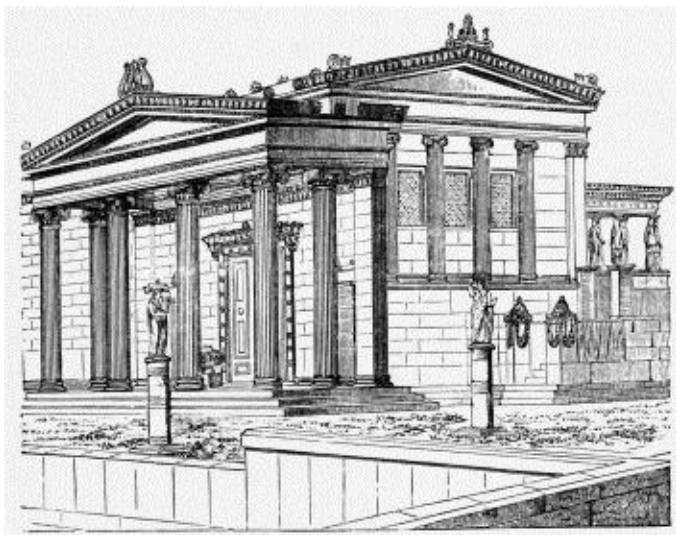


Рис. 174. Северо—западный вид Эрехтейона.

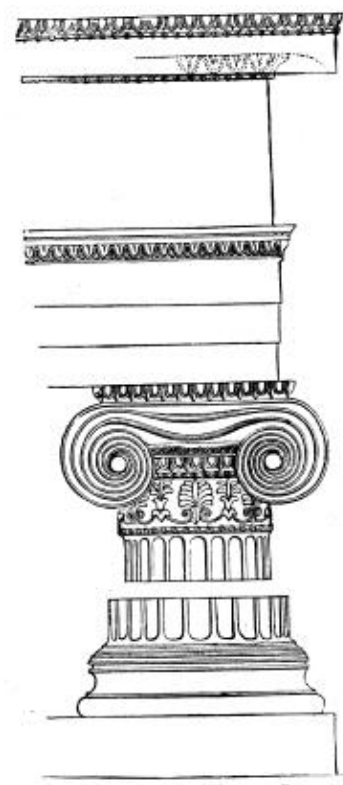


Рис. 175.— Из восточного Пронаоса Эрехтейона.

Ионический стиль в Аттике развивался особым образом, превосходя произведения Малой Азии как по широте форм, так и по красоте деталей. Дорический стиль был доведен до совершенства в Афинах, и самый благородный ионический памятник, Эрехтейон, стоял рядом с Парфеноном; афинский акрополь представлял собой благороднейшие образцы обоих методов строительства, не имея себе равных во главе эллинского мира как в архитектурном, так и в политическом и интеллектуальном отношениях. Характерными чертами аттической ионики являются так называемое аттическое основание и антаблемент без зубцов. Первый состоит из второго выступа под вогнутым цоколем обычного основания; за счет этого добавления была увеличена его симметрия и получен ритмичный профиль необычайной красоты: два выпуклых и два вогнутых элемента гармоничных пропорций чередуются от верхнего выступа до начала

рифления. Архитектор мансарды, очевидно, не принял значение зубцов как представителей потолочных балок и предпочел вырезать решительный выступ на нижней поверхности короны, который обозначил наклон более знакомого дорического карниза. На месте зубцов переход был обеспечен цимой и астрагалом, лепнина из которых приобрела в Афинах свое типичное совершенство. Немногочисленные ионические руины европейской Греции не иллюстрируют историческое развитие аттического ионического стиля. Внутренние колонны Храма Аполлона в Бассе (рис. 159 и 165) не могут рассматриваться в этой связи; их архаические детали никоим образом не выражают влияния Афин, несмотря на то, что работа приписывается архитектору Иктиносу. Особенности аттической ионической архитектуры хорошо иллюстрирует небольшой храм в амфипростильном стиле на Илиссосе, недалеко от Афин, который, хотя в настоящее время полностью разрушен, просуществовал до конца прошлого века и был измерен и зарисован Стюартом и Реветтом. (Рис. 172.) Нижний выступ основания здесь маленький и слабый, словно нерешительная попытка улучшить привычные очертания. Древко было коротким, возможно, из-за влияния дорических образцов; эпистиль, исходя из того же соображения, был лишен характерных ступеней. Похожим на этот является другой тетрастильный амфипростилос, Храм Бескрылой Победы перед Пропилями акрополя, который, словно в качестве компенсации за потерю храма на Илиссосе, был восстановлен в 1835 году из обломков, спасенных с турецкого бастиона, и стал одним из главных украшений восхождения. (Рис. 158.) Вся крепидома настолько мала — 8 м в длину и 5,5 в ширину, — что целла, за вычетом переднего и заднего портиков, даже шире, чем в глубину. Архитектурные детали отличаются исключительной изысканностью и совершенством (рис. 170); скульптуры зофора и балюстрады будут рассмотрены в следующем разделе. Внутренние колонны Афинских пропилей демонстрируют полностью развитый нижний торец и лепнину основания, отделенную цоколем слегка вогнутого профиля, который в других местах применяется только в Элевсине в подражание этому зданию. Наивысшего совершенства ионический стиль был, как уже говорилось, достигнут во втором национальном святилище афинян — всемирно известном храме Афины Полиас на акрополе, Эрехтейоне. Строительство здания, по-видимому, было начато сразу после сожжения древнего здания персами в 480 году до нашей эры, но из-за бедствий Пелопоннесской войны его завершение было отложено на восемьдесят лет позже этой даты. Это было сочетание нескольких святилищ, которые, будучи обязательно построены на разных уровнях, делали невозможной идеальную симметрию плана. Другие двойные храмы, такие как храмы Лето и Асклепия, Афродиты и Ареса в Мантинее или Аполлона Карнейского и Гипноса в Сикионе, внешне не отличались от обычного типа, поскольку при равном разделении целлы входы могли быть разрешены с обеих сторон. В Эрехтейоне такое простое расположение было невыполнимо из-за сложной природы объединенных святилищ и неровности почвы; однако это не являлось недостатком: к архитектурному совершенству памятника, таким образом, добавлялось очарование живописной композиции, обычно чуждое храмовым сооружениям греческой древности. Приведенный план (рис. 173) выполнен в соответствии с реставрацией Беттичера, но спорный вопрос о внутреннем разделении здания все еще далек от решения. На главном восточном фасаде находился портик в шестистильном стиле, *a*, через который вел вход в наос Афины Полиас, *b*, занимающий почти половину целлы. Доступ в другое отделение был получен через тетрастильный зал, *c*, в северо—западном углу, открывающийся непосредственно в узкое святилище Пандрозоса, *d*, из которого четыре портала вели во столько же комнат: первый, *g*, в часовню Бутеса; второй, *h*, по короткой лестнице, в Склеп Посейдона, *e*; из третьего, *i*, был спуск в коридор, ведущий в пространство под Наосом Святого Павла. Афина Полиас; в то время как последняя, напротив зала, вела к крыльцу Кариатид, *f*. Это сложное расположение, как уже было сказано, зависело от особого естественного расположения древних национальных святынь: гробницы Кекропса и памятников борьбы между Посейдоном и Афиной за обладание Афинами, — отпечатка трезубца, которым Посейдон ударил по скале, оставив источник соленой воды, и оливкового дерева, которое по приказу Афины выросло из той же скалы. От внутренней части здания почти ничего не осталось, но форма экстерьера, в основном,

ясна. (Рис. 174.) Капители на колоннах восточного портика (рис. 175) и на пилястрах западной стены, в которой были прорезаны окна, отличаются почти чрезмерным великолепием. Контуры спиралей удвоены, боковые валики рифленые и украшены астрагалами; над фигурной лепкой из яиц и дротиков на *echinos* имеется полоса с резным орнаментом, а к капителю была добавлена совершенно новая деталь — широкая и богатая горловина с резными гимнами. Эффект этой ленты был особенно благоприятным, потому что декор на ней мог повторяться под капителями пилястр, и таким образом обеспечивалась большая гармония соответствующих элементов. Колонны северо-западного крыльца крупнее и еще богаче деталями, особенно основания, верхняя часть украшена тканым мотивом вместо обычной горизонтальной канавки. Антаблемент, на котором отсутствуют зубцы, отличается предельной элегантностью пропорций, а резьба по его лепнине является самым тонким произведением известной архитектурной резьбы. Рельефы на зофоросе не были вырезаны из его материи, а были просто прикреплены к его плоской поверхности; следовательно, сохранилось лишь несколько фрагментов. Одной из самых красивых особенностей здания является крыльцо с Кариатидами в юго-западном углу (F). Вместо колонн фигуры девственниц поддерживают горизонтальный мраморный потолок, который не имеет большого веса. Модель для них, несомненно, была взята у девушек с корзинами, участвовавших в Панафинейской процессии, Канефоры. Происхождение термина *кариатиды* неизвестно. Как географические, так и исторические доказательства недостаточны для того, чтобы сделать правдоподобным рассказ Витрувия о том, что мотивом для создания этих фигур послужили женщины пелопоннесского города Кария, которые были приговорены к рабству за предательство во время персидской войны. Из корзинок Канефоры был изготовлен заглавный элемент, похожий на эхинос, украшенный лепниной в виде яиц и дротиков и астрагалом, а также снабженный счетом. В антаблементе отсутствует фриз в знак признания того факта, что крыша и потолок здесь являются одним и тем же элементом. Зубцы появляются в карнизе, благодаря чему они могут занять свое истинное положение на эпистиле. Безупречная красота декоративной резьбы особенно заметна на наличниках порталов.

Monuments of the Ionic style, not numerous in Attica, are rare in the Peloponnesos, and exceptional farther west, where the Doric element of the population predominated. When Ionic ruins are found in the latter districts, they generally betray the influence of the Attic school, which is perceptible even in the Ionic order of Rome. It is not strange that, after the acquaintance of the Romans with Hellenic lands, this method of building should, in their universal eclecticism, have been frequently adopted. It will be seen in the following section how Italy, the heir of the decaying civilization of the East, reduced the forms of Ionic architecture to a facile and commonplace scheme.



Fig. 176.—From Bassæ.

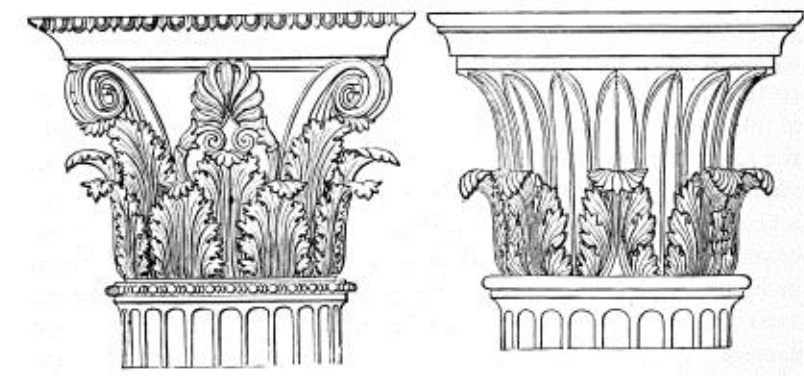


Рис. 177.— Из храма Аполлона, близ Милета.

Рис. 178.—С Башни ветров, Афины.

В эпоху Перикла к ионическому стилю была привита чужеродная нарост - коринфская капитель, которая изменила характер всего здания, тем более решительно, что отразилась на самой выдающейся его части. Это "коринфское" новшество затронуло только столицу и не может рассматриваться ни как орден, ни тем более как стиль по сравнению с дорическим и ионическим. Это была всего лишь разновидность последнего, который во всех остальных отношениях, кроме столицы, оставался неизменным. Новая форма упоминается как инновация Каллимаха, скульптора, прославившегося великолепной золотой лампой и воронкой, изготовленными им для Эрехтейона. Имя этого мастера, возможно, дало основание для первого введения коринфской столицы на греческих землях; но подробный отчет Витрувия о ее происхождении вряд ли можно считать чем-то большим, чем басней. Он рассказывает, что любящая няня поставила корзину с игрушками, накрытую черепицей, на могилу девушки из Коринфа, и что весной растение акантос, на котором оно стояло, пустило побеги, покрывающие корзину и вьющиеся под черепицей, таким образом, создав модель, которой непосредственно подражал Каллимах. Чашечные капители Египта были издавна известны грекам. При переносе этого цветочного мотива через Средиземноморье от декоративной листы папируса и лотоса отказались, поскольку эти неизвестные растения не были приспособлены к эллинским традициям. Национальное искусство всегда ищет сюжеты для растительного орнамента из растений своей родной почвы. Именно по этой причине дубовые листья, чертополох, виноградные листья и плющ использовались в готической архитектуре; и подобным же образом грек не мог сделать более удачного выбора, чем эллинский чертополох, акантос, формы которого даже превосходят по красоте зубчатые очертания виноградного листа. Коринфский капитель хорошо соответствовал преобладающей тенденции к удлинению ствола и, в то же время, способствовал гармоничному сочетанию капителей колонн и пилястр. Его формы представляли собой лучшее решение проблемы столицы и были более совершенными с абстрактной, если не с художественной, точки зрения, чем любая из предыдущих разновидностей. Две функции переходного элемента — выступ, наклонная линия между вертикалью и горизонталью и переход от круглого плана к прямоугольному — в дорической и ионической капителях выполнялись двумя отдельными органами; в коринфской они выполнялись только одним. Ядро давало выступ, значительно более крутой, в зависимости от его высоты, чем дорическое или ионическое эхо. Косая линия, выпуклая в прежнем стиле, здесь слегка вогнута, хотя все еще достаточно энергична по своему характеру, чтобы выдерживать легкий антаблемент. Окружающий цветочный орнамент создает эффект перехода от круга к прямоугольнику; верхние листья выступают по направлению к углам тонких счетов, под которыми они загибаются, придавая капителю, на некотором расстоянии ниже цоколя, почти квадратное сечение. Канонической формы коринфской капители не существовало в прогрессивном эллинском искусстве. Это не появлялось до тех пор, пока мыслящие и практичные римляне не свели порядок

к системе. Завершенный шрифт, столь знакомый по памятникам Италии и используемый с тех пор на протяжении веков во всех частях света, не встречается в Греции, поскольку создание коринфского ордена как такового, безусловно, является работой римлян. Коринфская капитель в эллинской архитектуре была всего лишь причудливым и постоянно разнообразным украшением из листвы вокруг вогнутой чашечки. Вышеупомянутый пример из храма Аполлона в Бассе показывает, насколько несовершенным было первоначальное расположение. (Рис. 176.) Единственный ряд листьев у его основания недостаточно украшает сердцевину; спирали по четырем углам и гималайоны между ними оставляют слишком большую часть его поверхности непокрытой. Тонкие счеты не имеют профильной лепнины и вообще никакой резьбы; по их краю нанесен дорический меандр; его грани изогнуты в плане, выступая над угловыми спиралями, чтобы они могли выступать дальше от чашечки. О решительном продвижении вперед свидетельствует капитель зубчатой колонны, использованной в храме Аполлона Дидимейского в Милете (рис. 177), которая, по-видимому, относится к более недавнему времени. Двойной венки из листьев акантоса окружает чашечку, причем листья по углам сделаны достаточно высокими, чтобы поддерживать спирали; между ними расположены гимнионы. Фрагменты, привезенные из руин Книда в Британский музей, имеют сходную форму. Все эти останки в более или менее заметной степени напоминают типичную застройку столицы Коринфа. В других, и среди них в некоторых из более поздних периодов, отсутствуют важные составные части. Вторая разновидность, обнаруженная в Дидимайоне, имела только один венок из листьев и не соединялась с квадратными счетами угловыми спиралями. На них похожи капители так называемой Башни Ветров в Афинах (рис. 178). За листьями акантоса возвышается простой ряд ланцетных язычков, повторяющих очертания чашечки. Хорагический памятник Лисикрата, построенный более века назад, в 334 году до н.э., представляет собой прекрасный образец причудливой коринфской капители. Между стержнем и чашечкой имеется подготовительная шейка из маленьких листочков, подобная тем, которые существовали, например, в храме в Бассе. Над низким венком из акантоса возвышается богатая гирлянда из листвы и цветов, а центральный гимн достигает вершины абака. Тяжелые угловые спирали не могут компенсировать чрезмерное сжатие чашечки, которое нарушает единство и силу основного переходного изгиба.

Капитель Коринфа, по-видимому, приобрела форму, под которой она известна сейчас, в середине второго века до н.э. Храм Зевса Олимпийского в Афинах получил периптерос из коринфских колонн при Антиохе Елифане, 176-164 гг. до н.э.; хотя его крепидома, вероятно, предназначенная для здания в дорическом стиле, была подготовлена еще во времена Писистрата. Архитектурное руководство зданием было доверено римлянину Коссутию, и фактически ему было суждено послужить материалом для самого Рима, поскольку вскоре после его завершения Сулла унес колонны и использовал их при восстановлении храма на Римском Капитолии, незадолго до этого уничтоженного пожаром. Удаленные таким образом капители, по-видимому, считались образцами и оказали большое влияние на развитие коринфского ордена, культивируемого почти исключительно римлянами. Чашечка, украшенная листьями акантоса, соответствовала вкусу императорской эпохи к архитектурному великолепию, и ее использование не было затруднено трудностями в углах периферийных храмов, которые обсуждались при рассмотрении дорического фриза и ионической капители. Цветочный декор вскоре распространился на антаблемент, увеличив количество и размеры его второстепенных элементов. Самым поразительным результатом стало превращение зубных рядов в богато вырезанные консоли двойного спирального профиля, которые были имитированы околоушными железами коронации ионического портала, но располагались горизонтально, а не вертикально. Использование как зубных протезов, так и консолей является варварским дублированием, характерным для безвкусного архитектурного великолепия периода упадка Рима. Так называемая коринфская основа не является реальной характеристикой ордена, являясь всего лишь комбинацией ионической и аттической форм с двойной косой между двумя торами.

Эллинская архитектура до сих пор рассматривалась исключительно в ее связи со священными сооружениями, потому что строительное искусство у народов, цивилизация которых находилась под влиянием религиозных концепций, всегда лучше всего иллюстрировалось храмами. Но было естественно, что дорические и ионические формы использовались, хотя и в менее традиционной манере, для всех зданий Греции, будучи богато проработанными в монументальных произведениях и более или менее упрощенными и адаптированными в сооружениях, предназначенных для частного или общественного использования, поскольку экономия и гражданское назначение в равной степени накладывали ограничения на расположение и оформление проекта.

Священный характер монументальных гробниц больше всего сближал их с храмами. Конический курган предшествовал эллинскому периптеросу, и когда от этой беспомощной формы полностью отказались, после совершенствования колоннообразного храма, погребальная урна осталась ведущим мотивом, который исключал удлиненный план периптеросного храма и скорее имел тенденцию увеличивать высоту памятника — в противном случае второстепенный размер. Могилы меньшего значения были отмечены колоннами, вертикальными каменными блоками с орнаментальной шапкой или стелами, угловое окончание которых часто выдавало влияние фронтона храма, в то время как шахта сохраняла характер пирса. Более выдающиеся гробницы состояли из рядов колонн, расположенных на кубе, который, содержа саркофаг, занимал место цилиндра под коническим курганом. Поскольку колонны имели, в общем, лишь декоративное значение, не было необходимости сооружать целлу в связи с ними. Это добавлялось только тогда, когда требовалась часовня для заупокойных богослужений или когда, как в мавзолеях больших размеров, требовались внутренние стены, чтобы обеспечить опору для потолочных балок. Завершение этих конструкций было характерным. Священного фронтона обычно избегали, просто понимая его значение, и форма кургана была сохранена, насколько позволял прямоугольный план, а вместо конуса была возведена пирамидальная надстройка.

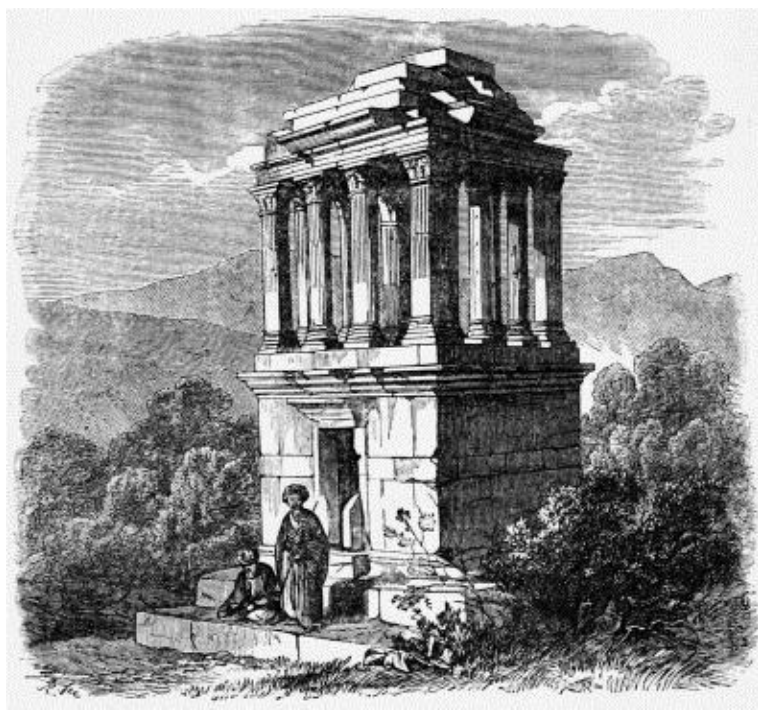


Рис. 179. Гробница в Милассе.

То, что эта пирамида была построена ступенчато, видно из небольшой гробницы без целлы в Милассе (рис. 179) и из этого великолепного памятника, Галикарнасского мавзолея, одного из

чудес античного мира. (Рис. 180.) Последний был возведен Артемизией, вдовой и преемницей царя Мавсола, которая призвала к себе на помощь самых знаменитых архитекторов того времени Сатироса и Пифия, а также величайших скульпторов Скопаса, Бриаксиса, Леохара и Тимофея. Он известен благодаря обширным английским раскопкам 1856 и 1857 годов. Хотя мнения выдающихся авторитетов сильно расходятся относительно его конструкции, все же достоверно, что на массивном продолговатом фундаменте длиной 30 м, шириной 24 м и высотой более 15 м, в котором находилась небольшая погребальная камера, стояла целла, окруженная тридцатью шестью ионическими колоннами и завершавшаяся ступенчатой пирамидой, на усеченной вершине которой находилась колоссальная мраморная квадрига со статуями царицы и женщины-возничего, общая высота которой достигала 42 м. Произведения скульптуры— фигуры, стоявшие в междоколоньях, и рельефы на стене целлы, а возможно, и на фундаменте — будут рассмотрены в следующем разделе. Вполне возможно, что назначение здания было не таким, как ему обычно приписывают, поскольку Урлихс утверждал, что это был памятник герою и мемориал победы.

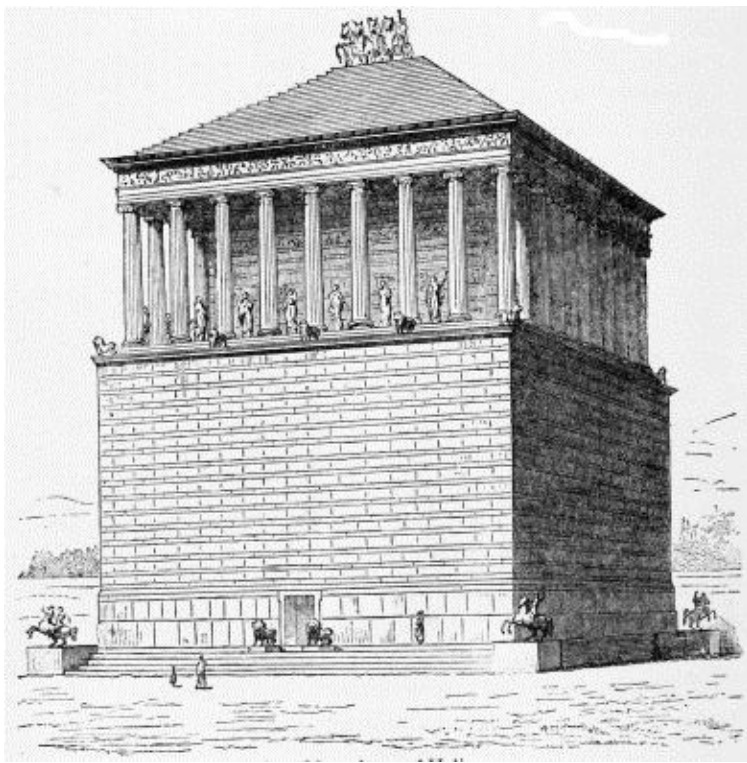


Рис. 180.—Галикарнасский мавзолей.

Памятник Нереидам в Ксантосе (рис. 181) во многих отношениях напоминал Мавзолей. Это был перистиль из шестнадцати ионических колонн, возведенных на массивном фундаменте. В его междоколоньях стояли статуи, в то время как зофоры и цоколь были украшены рельефами. Однако остроконечная крыша, по-видимому, указывала на священный характер здания. Целла и окружающие колонны этого класса зданий были объединены различными способами, замечательный пример псевдо-периптероса предлагает так называемая Гробница Терона в Акрагасе на Сицилии. В других случаях три этажа возникли в результате дублирования фундаментов под периптеросом, как в предполагаемой гробнице Микипсаса в Константине, древней Цирте в Нумидии. Это умножение было особенно частым в римский период. Гробница такого рода в Сен-Реми, на юге Франции, древний Гланум, построенный во времена правления Августа, является одной из самых красивых известных руин.

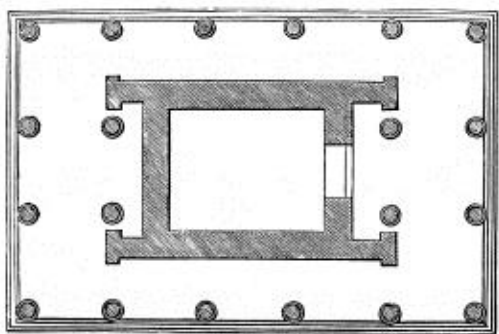


Рис. 181. Памятник Нереидам в Ксантосе.

Среди хорагических памятников Греции наиболее интересным является тот, что воздвиг Лисикрат в ознаменование победы, одержанной хором мальчиков из Филе Акамантис во главе с ним. Он служил пьедесталом для вручаемого приза - треноги - и представлял собой псевдомоноптероса небольших размеров с красивыми деталями. Зацепленные колонны с коринфскими капителями поддерживали монолитный потолок, цветочное завершение которого первоначально служило основанием для треноги. Так называемая Башня Ветров представляла собой клепсидру, построенную Андроникосом Киррестом, и также была оборудована снаружи циферблатами и флюгером. Он особенно интересен из-за своеобразных форм его коринфских капителей. (Рис. 178.)

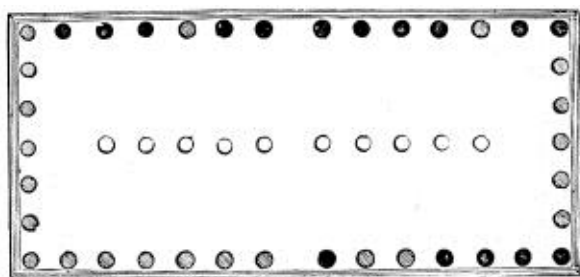


Рис. 182. —Остановка в Торикос.

Наиболее широкое применение колонн в гражданской архитектуре находилось в портиках, стоях, которые окружали рыночные площади и простирались по многим улицам, соединяясь с банями, гимнастическими залами, палестрами, стадионами и ипподромами и даже появлялись как самостоятельные здания. Рыночная площадь, агора, в древних городах обычно имела неправильную форму; по возможности ее окружали колоннады. В более поздних поселениях позаботились о том, чтобы обеспечить прямоугольное пространство для этой цели, в котором были построены двойные портики значительной протяженности для укрытия в плохую погоду. Принимая во внимание изнеженность ионийцев, легко поверить рассказу о том, что эта раса впервые обеспечила главные места в городах защитой стоев, внедрив этот обычай в Греции, где он вскоре стал всеобщим. С ними часто соединялись протяженные колоннады, пересекавшие главные улицы. Особый интерес представляют независимые колоннады, которые были расположены в самых разнообразных сочетаниях. Стоа Пойкиле (многоцветная) на рыночной площади Афин была построена Пейсианаксом, шурином Кимона, в результате чего Полигнот и его помощники украсили стены — на одном крыле изображены сцены Марафонской битвы, на другом - Оиноз, в то время как длинный фон главного зала был обработан аналогичным образом. На рыночных площадях портики часто увеличивали в ширину за счет второго ряда колонн, а в более поздние времена между этими рядами часто устанавливали разделительную стену в виде выступа. Согласно Павсанию, так было в случае с так называемым залом Керкирайона в Элиде. Форма

ступенчатой, или двойной колоннады, была более обычной; в ней центральная стена была заменена третьим рядом колонн, как, по-видимому, было в Торикосе (рис. 182), где вход был обеспечен в середине более длинных сторон более широкими промежуточными колоннадами. Расширение продолжилось еще больше, построив колоннаду из трех нефов с двумя внутренними рядами колонн, как в Стое Элланодики: таким образом были созданы крытые пространства большой ширины, открытые со всех сторон и превосходно приспособленные к своему назначению. Естественно предположить, что большой рынок зерна в Пирее был таким же протяженным стоа, как и так называемая Пестумская базилика, сооружение из трех нефов, лишенное внешнего ограждения. Последнее здание, несомненно, названо неправильно, поскольку характер базилики зависит от внешних стен. Прототип римской и христианской базилик скорее следует искать во дворах архонта Базилевса в Афинах, представляющем собой сочетание закрытых залов и камер, которые благодаря своему будущему развитию приобрели историческое и практическое значение, превосходящее значение любого другого произведения эллинской архитектуры, не исключая храмы, ставшие бесполезными с исчезновением эллинских религиозных представлений. Колонны стоаса располагались как над, так и рядом друг с другом, аналогично галереям над боковыми нефами больших храмов. По-видимому, это имело место в так называемом Персидском зале в Спарте, где вместо верхних стволов были опоры, украшенные статуями персов, сравнимыми с соответствующими архитектурными элементами Инкантады в Фессалониках, хотя фигуры богов и героев в последнем случае были прикреплены к опорам рельефом в три четверти, в то время как статуи в Спарте, по-видимому, были полностью круглыми. Из римских базилик, которые будут рассмотрены в другом разделе, очевидно, что использование галерей было обычным явлением в закрытых стояниях Греции.

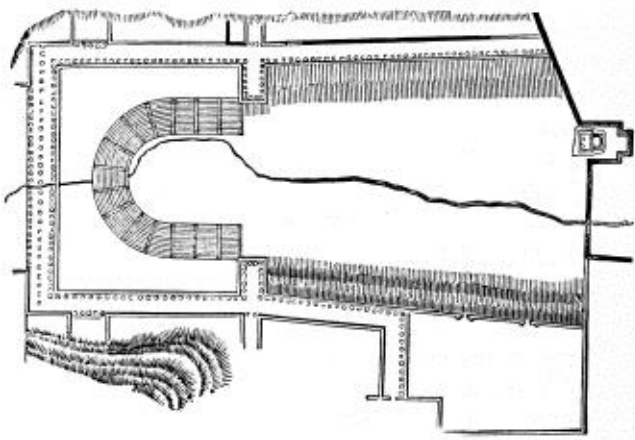


Рис. 183. Стадион в Мессене.

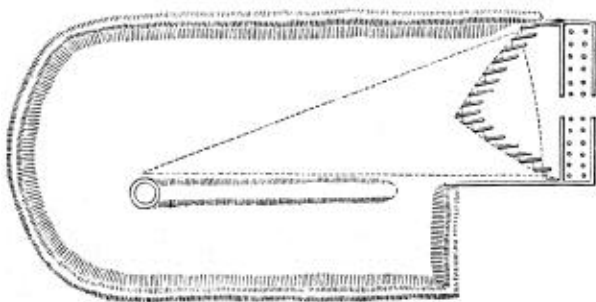


Рис. 184. Ипподром в Олимпии.

Главными среди общественных зданий Эллады, после агор и стоасов, были помещения для праздничных игр. Они были разделены на два класса: физические упражнения и сценические представления. Первые были более важными, составляя заметную часть в образовании каждого греческого гражданина. Для проведения маневров были предусмотрены палестры и гимнастические залы, стадионы и ипподромы для публичных состязаний и скачек. В первобытные времена палестры не имели архитектурного облика; в качестве тренировочной площадки было достаточно луга и песчаной плесы, обычно на берегу ручья и в тени деревьев. Частные палестры, по-видимому, никогда не превосходили эту простоту; но огромное значение муштры для военной мощи государства рано потребовало возведения подходящих сооружений, и в результате появился гимнасион, сочетание крытых комнат и залов с открытыми кортами, которые предоставляли отдельные и подходящие помещения для различных гимнастических упражнений и бань, а также для высших интеллектуальных развлечений философов, риториков и поэтов. Вероятно, эти конструкции различались по характеру до тех пор, пока опытным путем не было определено наиболее подходящее расположение. Кажется, рано вошло в обычай окружать прямоугольное пространство колоннадами, к которым были пристроены обширные крылья, полукруглые экседры и тому подобное для научного и эстетического обучения. С одной стороны было сгруппировано несколько помещений, известных как Эфебион, Аподитерион, Элайотезион, Конистерсион, Корикийон, Лаконикон, Лутрон и т.д., служивших юношам местами сбора, комнатами для одевания и помазания, горячими и холодными ваннами и т.д. Напротив них простирался стадион, в то время как внутри ограды прогулочные дорожки между группами деревьев и клумбами с цветами чередовались с площадками для коротких забегов, метания кувалды, борьбы и других состязаний. Некоторые примеры, такие как Эфес, Иераполис и Александрия, все еще хранят в своих руинах основные черты этого устройства, хотя на них в большей или меньшей степени повлияли обычаи императорского Рима, где бани были в значительной степени отделены от гимнасий. Дух соперничества был возбужден публичностью этих учреждений и возрос благодаря периодическим праздничным соревнованиям до высоты, намного превосходящей наши современные представления. Венки из лавровых или оливковых листьев, небольшое количество масла, треножник или другие подобные награды за победу, такие, которые вручались в качестве призов на играх в Олимпии, Дельфах, Немее, Коринфе и Афинах, воздавали почти божественные почести, даже те годы, когда они были известны по имени временного героя Олимпии. Пять основных разделов гимнастических упражнений пятиборья - бег, прыжки, борьба, бокс и метание диска — отбатывались на стадионе, пространстве длиной от 180 до 300 метров, обычно выбираемом близко к склону холма, который, более или менее подготовленный террасами и градуировкой, обеспечивал места для зрителей. Если поблизости была узкая долина, как в случае с афинским стадионом в пригороде Аграй, противоположные склоны были, таким образом, заняты. Места рядом с воротами, естественно, были более желанными, и именно здесь были сосредоточены архитектурные особенности: террасы располагались полукругом вокруг этого центра. Здесь нет недостатка в примерах, как в Афродизиасе в Малой Азии, где таким образом заканчивались оба конца, и пространство для зрителей проходило по всему ипподрому, указывая таким образом путь к зданию такой формы, амфитеатру, которому суждено было стать услугой римского мира. Мессенский стадион (рис. 183) показывает, как следовали естественным наклонностям и использовали их, хотя и в ущерб симметричному расположению; однако этот пример относится к более позднему экстравагантному периоду греческой истории и далек от патриархальной простоты первобытных времен. Стадиона было недостаточно для проведения скачек лошадей и колесниц, которые были любимыми у греков со времен Троянской войны. В столь ранние века было достаточно любой цели, выбранной на равнине, как ствол дуба, упомянутый Гомером; но прошло совсем немного времени, прежде чем стала очевидной необходимость наклонной трибуны для зрителей и ограждения для участников соревнований, и, таким образом, ипподром, ипподромное поле, был построен аналогично меньшему стадиону. Самый знаменитый и, возможно, старейший ипподром Греции, Олимпийский, описан Павсанием.

Правая сторона, более длинная, состояла из искусственной земляной насыпи, в то время как для строительства левой использовался склон холма; у входа была колоннада, посвященная приготовлениям колесничих. Отправная точка, афезис, имела, по выражению Павсания, форму, подобную носу судна, то есть была заострена, чтобы облегчить старт. Приведенный здесь план, *рис. 184*, отличается от реставрации Висконти тем, что эти ворота открываются в направлении первого поворотного пункта, *тараксиппоса*, или ужаса лошадей.

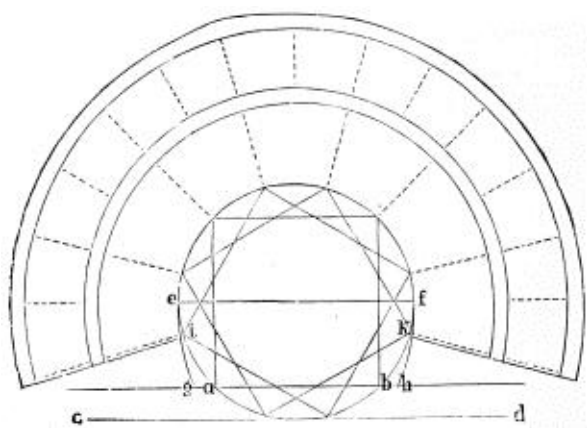


Рис. 185. Схема греческого театра, согласно Витрувию.

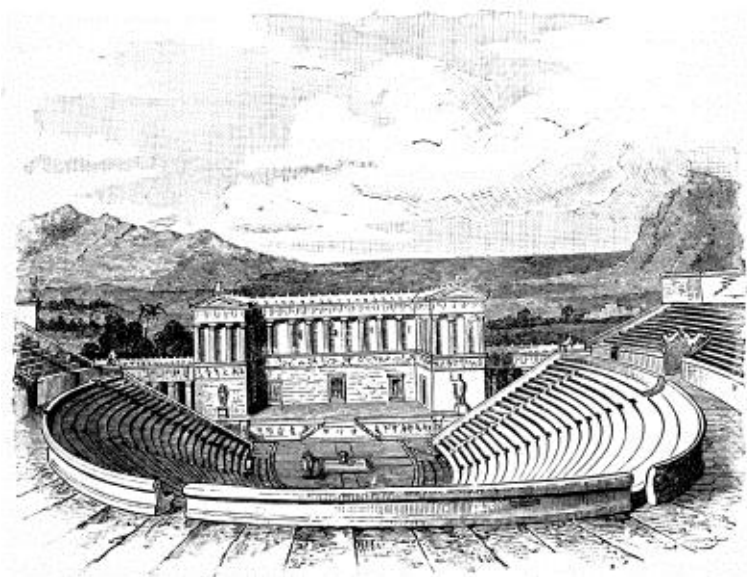


Рис. 186. Восстановленный вид театра Сегесты.

Театры, как помещения для музыкальных и сценических представлений, предлагали большой простор для архитектурного развития. Когда это было возможно, зрительный зал находился в ситуации, когда естественный полукруглый наклон служил вместо огромного фундамента, который в противном случае был бы необходим для возвышения сидений; однако сцена и окружающие здания были отдельно стоящими произведениями архитектуры. Устройство греческого театра описано Витрувием: три квадрата были вписаны в круг, образуя, таким образом, двенадцатиконечную звезду (*рис. 185*); одна из сторон, *a b*, служила линией переднего основания сцены. Эта платформа, лоджион, была закрыта сзади стеной, выполненной как фасад и образующей фон, сцену; ее положение определялось касательной *c d*, параллельной лицевой стороне. Остальная часть круга, оркестр, была отведена для эволюции хора и для подставки

музыкантов, тимеле; только с развитием римского театра зрители были допущены в это помещение. Его протяженность была немного увеличена путем рисования контура от диаметра, *ef*, до ступени с удвоенным радиусом. Примерно на семи двенадцатых первоначального круга был построен концентрический зрительный зал с восходящими сиденьями, разделенный платформой на половину высоты, диазомой, на две части, к которым ведут радиальные проходы. Утверждение Витрувия, который, как обычно, заменяет живую индивидуальность эллинского искусства спасительным для мысли канон, не подтверждается многочисленными остатками греческих театров. Оркестр и зрительный зал выходят за пределы полукруга во всех случаях, когда местные условия не сделали это невозможным; но они либо делают это, удлиняя дугу по касательной, как в театрах Сегесты (рис. 186), Сиракуз, Тиндариса и Тавромениона, либо продолжая окружность первоначального круга без отклонения, как в театрах Афин, Эпидавра, Мегалополя, Делоса, Мелоса, Книдоса, Лаодикеи, Сиде, Мира, Телмиссоса, Патары, Айзанис и др. Среди всех известных греческих театров только два, в Мантинее и Алабанде, расположены на равнине и полностью построены из камня; остальные, вопреки римскому обычаю, используют природные наклонности, как объяснялось ранее. Скамьи были либо вырублены в местной породе, либо обнесены стенами и облицованы мраморными плитами; когда склон был земляным, закладывались важные фундаменты.

Устройство одеяний, или частично закрытых театров для праздничных музыкальных представлений, по-видимому, предшествовало архитектуре театров и в некоторой степени повлияло на нее. Самым древним известным примером таких сооружений является Скиас в Спарте, круглое здание со скатной крышей, которое, вероятно, было построено в соответствии с формами, обычными в Малой Азии, поскольку самосский архитектор (Теодорос, сын Телекла) был вызван с Самоса, чтобы руководить его возведением. Одеон на Илиссосе близ Афин, по-видимому, имел аналогичное расположение и, как и первый, был построен в основном из дерева.

Частные жилища Греции не имели никакого отношения к монументальным общественным зданиям. То, что мы не знакомы ни с одним греческим домом, является доказательством того, что они имели такое же второстепенное значение, как и семья в эллинском государстве. Дом был не более чем ареной семейных трудов и был скромно обращен внутрь, ограниченные и простые комнаты были сгруппированы вокруг центрального двора. Жизнь грека по большей части проходила вдали от дома, на рыночных площадях, в гимназиях и стоасах; он стремился уединиться в своем доме только во время еды и для отдыха. Это было полностью отделено от внешнего мира, жилые комнаты не имели окон на улицу, а фасад был неважным. Комнаты, за исключением, пожалуй, столовой, были мало обустроены и обычно освещались только через дверь. Их стены без окон не представляли возможности для архитектурной обработки, поскольку ограничивались двором, пространством значительных размеров, окруженным колоннадой. На протяжении веков не было ничего, что привело бы к увеличению площади этого простого жилища или развитию дворцовой архитектуры; в эпоху героев и тиранов конструктивных способностей было недостаточно, а позднее республиканское равенство стало враждебным всякому индивидуальному бахвальству. Только после того, как королевская власть в македонскую эпоху заняла место демократии, частная архитектура добилась решительного прогресса, однако не в монументальном значении, а в роскоши и демонстративности. Покои были увеличены за счет повторения дворов, комнаты по-прежнему оставались маленькими; в то время как изысканная экстравагантность, позаимствовавшая свое убранство у родственных искусств, заняла место архитектурного изобретения. Несмотря на греческие термины, применяемые Витрувиусом к различным формам помещений, они, по-видимому, были сравнительно ограничены по размеру. Так называемый коринфский зал, перекрытый бочкообразным сводом, является специфически римским творением; египетский зал с этажеркой над центральным проходом, возможно, был построен в память об александрийских моделях, в то время как зал Кызикоса иллюстрирует методы, обычные в Малой Азии, и особенно в Пергаме. Три главных города Диадхов, должно быть, представляли собой внушительные памятники частной и дворцовой архитектуры:

Александрия, египетская резиденция Птолемеев, была основана самим Александром и в значительной степени спроектирована его архитектором Дейнократом; Антиохия на Оронте в Сирии была построена Селевком Никатором при помощи архитектора Ксена, и быстрый рост вскоре вчетверо увеличил ее первоначальную площадь; Пергам был восстановлен и расширен Эвменом. Замечательные произведения архитектуры того времени показывают, что они утратили всякую серьезность и правдивость из-за экстравагантных требований, предъявляемых роскошными дворами Птолемеев, Селевкидов и Атталидов; их притворную театральную пышность превосходили только восточная дороговизна и великолепие материалов. Памятники были выражением слабости и поверхностности, в которую впал восточно-эллинский мир и для которого формы греческого искусства использовались лишь как прозрачный лак. Александр Македонский сам проложил путь к этому изобилию монументальных и частных зданий. Именно он, например, заставил Дейнократа воздвигнуть пирамидальный погребальный костер для сожжения тела своего любимца Гефестиона, который был чудом безвкусицы и экстравагантности: квадратное основание из кирпичной кладки со сторонами длиной в один стадион, каждая из которых украшена двумястами сорока золотыми носами судов и девятыюстами шестьюдесятью статуями, имело вторую террасу, украшенную факелами в золотых венках; третья и четвертая ступени были облицованы золотыми рельефами, изображающими сцены охоты и битвы кентавров; пятый с золотыми львами и быками, на котором следовали македонское оружие и трофеи, отнятые у варваров. Завершали все это золотые фигуры сирен, в полых телах которых разместились исполнители погребального пения. Похожим экспонатом была великолепная повозка для похоронной процессии Александра. Другими работами были гигантский шатер для дионисийской процессии Птолемея II., Филадельфос, с его опорами в виде пальм и тирсов, с его куполообразной крышей, потайными гrotтами и т.д.; И Таламегос, или колоссальная нильская кора, плавающий дворец, построенный Птолемеем IV., Филопатор, с его Храмом Афродиты и множеством залов, один из которых имел хризелефантовые коринфские колонны и был украшен фризом с рельефами, выполненными из слоновой кости и прикрепленными к золотой земле. Столовая была построена на египетский манер, в виде гипостиля, а зал Диониса был снабжен апсидой, имеющей форму грота. В то же время чудеса технического и механического мастерства привлекали внимание к этим произведениям варварской роскоши. Еще во времена Иеронима II. в Сиракузах Архимед и Архиас построили чудовищный корабль, предназначенный для перевозки зерна, который, как говорят, включал в себя целый город с гимнастическим залом, общественным парком, башнями, приемными, столовыми и т.д. У него было три палубы, и им управляли двадцать рядов гребцов. Даже это было превзойдено Птолемеем IV, который построил судно с сорока рядами весел. Короче говоря, гигантские размеры и безвкусное великолепие, которым способствовала безумная конкуренция среди последователей Александра, уничтожили истинное искусство, тем более что произведения более поздних эпох не были выполнены с той основательностью, которая уберегла римскую архитектуру от подобного упадка, даже несмотря на то, что она восприняла многие нездоровые художественные влияния этих эллинских и варварских деспотов.

Скульптура заслуживает еще большего безграничного восхищения, чем архитектура Греции. Эллинское строительство демонстрирует монументальные идеалы, каких не достигал ни один другой народ; однако проблемы, которые требовали решения, носили ограниченный характер. С другой стороны, в скульптуре была достигнута высота, которую художники всех более поздних времен едва ли были в состоянии постичь, а тем более сравняться с ней. Веками культурные народы с безоговорочным восхищением черпали из этого неиссякаемого источника, перенимая опыт греческих статуй и признавая их несравненное совершенство. Хотя можно справедливо заключить, что прямая реконструкция архитектурных остатков в целом, если бы это было возможно, не рекомендуется, тем не менее, никто не может колебаться рассматривать лучшие образцы эллинской скульптуры как модель, достойную прямого подражания, контролирующее

влияние которой на нынешнюю эпоху остается только желать. И хотя кому-то готический собор может показаться более высокой художественной концепцией, чем дорический периптерос, никто не отдаст предпочтение скульптурам древних жителей Востока, средневековых христиан или даже великих мастеров Возрождения перед мраморными сокровищами, собранными в любой из крупных коллекций антиквариата.

Поскольку среди всех произведений античности бесспорная пальма первенства принадлежит эллинской скульптуре, ей следует уделить особое внимание — рассматривать как центральную точку, фокус истории древнего искусства. Это стало возможным благодаря рассказам классических авторов, дошедшим до нас по этому поводу, и многочисленным останкам, сохранившимся и доступным в музеях всех крупных городов; это облегчается тем обстоятельством, что внимание и усердие археологического исследователя и изучающего искусство не были направлены ни на одну другую область античной жизни с таким рвением и с такими важными результатами. Таким образом, история развития эллинской скульптуры в ее основных чертах предстает перед нами более отчетливо, чем история развития любого другого древнего искусства. Хотя по многим частностям все еще существуют различные точки зрения, аргументы, выдвигаемые в их поддержку, служат лишь для большего общего просвещения. Оживленную дискуссию, вызванную вопросом о происхождении греческой скульптуры, можно считать завершенной, поскольку египетское происхождение, отстаиваемое Тиршем, Россом, Фейрбахом, Юлиусом Брауном, Старом, и другими, было опровергнуто или, по крайней мере, сведено к вторичному и более позднему влиянию, допущенному Фридрихсом. Действительно, древнейшие греческие скульптуры, если сравнивать их с египетскими, демонстрируют полный контраст и доказывают, что такая связь, если она вообще существовала, ни в коем случае не была интимной. Египетское искусство работало на чисто механических принципах, в соответствии с типичной сетью линий. Скульптура была втянута в сферу архитектуры и рабски подчинена ей; резные фигуры стали не более чем архитектурными элементами благодаря единообразию, симметричной регулярности и множественности повторений. Таким образом, опоры, замаскированные в виде Осириса, были заменены колоннами, и длинные ряды сфинксов или колоссальных статуй были установлены, подобно обелискам, для украшения аллей, ведущих к храмам. Установленный стандарт, по которому были сделаны головы таких фигур — больше похожие на капители колонн, чем на имитацию жизни, — и неподвижные члены, сконструированные в соответствии с установленной высотой или шириной, подобно древкам колонн, и точно так же отрегулированные по пропорциям в зависимости от их диаметра, — отнял у произведений скульптуры всякую независимость и заставил статуи скорее казаться частями архитектурной композиции. Обычный египетский камнерез знал только две позиции, прочно закрепленные обычаем; он принципиально отказывался от бесчисленных различных проявлений жизни, а вместе с ними и от всякого представления о действии и индивидуальности. Примитивная греческая скульптура, напротив, возникла из здорового натурализма, который с самого начала направлял взгляд художника на реальные и своеобразные образы, часто пренебрегая пропорциями целого в стремлении характерно передать важные детали. Первым эллинским фигурам недостает того, что было так заметно в египетских: правильного или, по крайней мере, вышколенного очертания и лепки; в то время как приятная имитация жизни в деталях, совершенно чуждая египетским скульптурам, представлена наиболее убедительно. Эта натуралистическая тенденция предотвратила вырождение эллинской скульптуры в египетский формализм; греческий художник не слепо привязывался к иератической модели, а изучал органическую жизнь, таким образом сохраняя свои работы свободными от того застывшего конвенционализма, который присущ всей восточной цивилизации. Самая первая резьба по дереву в Греции обладала силой развития, которой не хватало всем другим народам того периода.

К этим различиям в художественных принципах следует добавить различия в характерных формах, зависящие частично от расы, а частично от различных концепций двух наций, — различия настолько заметные, что позволяют нам без колебаний различать их работы. Голова египтянина решительно отличается от головы грека высоким расположением ушей, длинными, узкими и несколько косо посаженными глазами, широким плоским носом и толстыми губами. (Рис. 28.) Фигура египтянина стройна, первобытного грека почти низкоросла; у первого плечи высокие и широкие, у второго покатые и узкие; там бедра маленькие, здесь большие. Предметы одежды египетских мастеров либо эластичны, без естественных складок, настолько плотно

прилегают к телу, что часто их можно узнать только по краям, либо сильно прижаты друг к другу широкими и угловатыми массами. Скучная одежда, представленная в древнегреческих скульптурах, повсюду демонстрирует пристальное наблюдение за природой; а драпировка приятна даже в неудачных имитациях, потому что она выдает любовную заботу художника. В древнейших произведениях Греции мы видим дремлющий гений и способность к развитию, которых совершенно не было в натренированной ручной работе египетского искусства, — подобно тому, как небрежный рисунок умного мальчика, который пытается показать то, что он видел, пробуждает больший интерес и надежду, чем трудолюбивые копии и прорисовки неграмотного механика.

По сравнению с этими весомыми доводами против зависимости примитивной греческой скульптуры от египетской аргументы, приводимые в пользу этого предположения, кажутся недостаточными. Главным из них является мнение нескольких древних авторов, которые смутно намекают, что древнейшая скульптура греков была родственна египетской и заимствована из нее как более позднее произведение. Но хорошо известно, что Павсаний и Диодор не были требовательны к доказательствам своих мнений в отношении истории искусства. В данном случае они были введены в заблуждение тем же внешним сходством, которое было столь обманчивым в наше время, — сходством, зависящим от той жесткости архаических статуй, которая свойственна каждому примитивному искусству, и от ослабления и соединения конечностей, которые являются результатом экономии материала и труда, естественной для обеих стран. Но хотя на заре греческой скульптуры удалось избежать определенных трудностей исполнения тем же способом, что и в Египте, и материал резных фигур, будь то дерево или камень, был выбран настолько скудно, насколько это возможно, из этого не следует, что они напрямую зависели от египетских работ, на которые повлияли аналогичные соображения.

Иначе обстоит дело с отношениями между западноазиатским искусством и ранней скульптурой Греции. В предыдущем разделе стало очевидным, что наиболее выдающиеся характеристики ионического стиля произошли от этого корня, и влияние азиатских мотивов было столь же заметно в скульптуре, как и в архитектуре Эллады. Однако в этом полностью совершенном цветке мало что выдает восточное происхождение в обеих провинциях. Искусство Малой Азии и Сирии имело существенно иную отправную точку, чем искусство Египта, — еще одну, близкую к греческой точку зрения. Вместо того чтобы создавать человеческую фигуру по установленному канону на манер египтян, он обращался к самой природе с решительной реалистической тенденцией. Но в своем более позднем развитии, как уже было показано, месопотамское искусство вышло за пределы реальности настолько же, насколько египетское осталось за ним; а самодостаточность восточных деспотизмов привела к тому полному застою, который остановил жизнь искусства в Ассирии, Персии и Финикии. Приобретенные формы, как на Ниле, застыли в общепринятых типах, с той разницей, что формы Египта приобрели больше характер письменной хроники, а формы Месопотамии и ее зависимостей — больше характер орнамента. Эллинский гений мог оставаться на таком низком уровне только в период своей незрелости; следовательно, в скульптурах Греции после самого примитивного периода почти нет следов прямого азиатского влияния, хотя в этом оно безошибочно просматривается. Мы можем назвать этот период развития героической эпохой и понимать под ним эпоху с древнейших времен до первой Олимпиады 776 года до н.э. Даже местные легенды, касающиеся зарождения греческого искусства, указывают на Восток. Мифические основатели монументальных зданий, Циклопы, которым приписывались древнейшие каменные скульптуры, подобные тем, что изображены на Львиных воротах Микен, были выходцами из Ликий. Дактилы группами появляются в горах Фригии и Крита, часто нося имена, характерные для их значения как искусных ремесленников — Кельмис, Дамнаменей и Акмон (молот, щипцы и наковальня); в то время как тельхины — Хрисон, Аргирон и Халкон (работники по золоту, серебру и меди) — населяли Родос. Персонификация различных металлургов в этих мифических гильдиях однозначна, и предполагаемое местоположение их жилищ имеет соответствующее значение, указывая на побережья Западной

Азии, где преобладал процесс нанесения деревянной резьбы на кованый металл, как, например, в Финикии и на промежуточном острове Кипр. Эта художественная работа, состоящая из пластин, сформированных по модели молотком и пуансоном, предполагает вырезание самой модели, без чего создание сфирелатона, очевидно, было невозможно. Золотое покрытие Храма Соломона было нанесено на рельефы, вырезанные из кедрового дерева, и, возможно, было нанесено поверх них: до открытия бронзового литья мы можем заключить, что то же самое относилось и к скульптурным произведениям круглого сечения. Искусство скульптуры из дерева, по-видимому, было исконным у ранних греков; резные идолы, хоаны, вскоре появились вместо этих камней и стволов деревьев (Paus. vii. 22), которым иногда придавались атрибуты трезубца, кадуцея, копья или скипетра, поначалу поклонялись как божественным символам. Они часто были настолько старыми, что невозможно было дать никаких сведений об их происхождении, и, следовательно, говорили, что они упали с небес. Трудно адекватно представить грубость этих древнейших хоана. Руки вообще не были отделены от тела и обозначались лишь постольку, поскольку это было необходимо для придания им характерных атрибутов, таких как одежда и веретено в одной руке и копье в другой троянской Афины, описанной Гомером. Священная фигура часто была полностью покрыта настоящей кукольной одеждой, как, например, Богородица или *Бамбино* во многих современных местах паломничества, предоставляемых Римско-католической церковью. Сложность изображения волос этих кукол, судя по более поздней обработке мраморных голов, как это видно на изображении Аполлона Тенейского, была устранена использованием шерстяного покрытия, похожего на парик. Отсутствие четкости в лицах очевидно из заявления о том, что у некоторых хоана были закрыты глаза. Это объясняется не благочестивыми легендами древности о том, что изображение отказывалось смотреть на какое-либо святотатство, — такое, например, как изнасилование Кассандры, — а тем фактом, что глаз был обозначен только горизонтальной нарисованной линией. Именно от таких грубых фигур Дедал продвинулся вперед. Говорили не только, что он был изобретателем различных инструментов для обработки дерева, таких как топор, пила, сверло и отвес; ему также приписывались определенные улучшения в форме статуй, такие как открытие — то есть формирование — глаз и разделение ступней, как будто они наступают. На самом деле прогресс не мог быть большим. Традиционное представление о том, что изображения должны были быть связаны после того, как им освободили ноги, чтобы они не убежали, не должно наводить нас на мысль об идеальном совершенстве или, действительно, о каком-либо поразительном сходстве с жизнью. Классические авторитеты, знавшие работы, приписываемые Дедалу, действительно говорят, что на них было “чудесно смотреть” и что “в наши дни мастер выставил бы себя на посмешище из-за таких работ”. Личность Дедала едва ли более достоверна, чем личность мифических мастеров по металлу, Дактилей и Тельхин; само имя, обозначающее искусного работника, является не чем иным, как олицетворением художественного мастерства, собирательным термином для всех примитивных навыков и деятельности в резьбе по дереву. Поскольку это произошло от ручной работы, легенда называет отцом Дедала Паламаона, изобретателя, или Эвпаламоса, искусного ремесленника. Путешествия, которые, как говорят, совершил Дедал из Афин на Крит, Сицилию, в Фивы, Пизу, Египет и т.д., просто являются результатом появления в этих местах так называемых произведений Дедала. Во времена Гомера, в девятом веке до нашей эры, эти изображения уже считались древними; так что период зарождения греческой скульптуры должен быть по меньшей мере столь же отдаленным, как десятый век до нашей эры. Единственная статуя, непосредственно упомянутая в “Илиаде”, сидящая Афина в Трое, на колени которой троянские женщины возлагали одеяние, показалась автору гомеровского эпоса работой в стиле Дедала. Если другой отрывок (“Илиада”, i. 14) может быть понят как относящийся к изображению Аполлона, то он, как и Афина, должен был быть хотя бы частично прикрыт настоящей одеждой. Такие фигурки также покрывались металлом; не подлежит сомнению, что золотые и серебряные собаки и юные факелоносцы из золота во дворце Алкинооса были вырезаны из дерева, покрытого чеканной пластиной. Эмпаистический процесс, присущий финикийским странам, рано был воспроизведен в героической Греции. Хотя фантазия поэта идеализировала

остров феаков, все же нельзя предположить, что он изобрел новые технические процессы в описании, которое должно было быть в целом понятным. Похоже, однако, что скульптурное искусство не имело большого распространения в героические века; возможно, работы, покрытые кованым металлом, которые были известны Гомеру, могли быть результатом случайных и поверхностных знаний, полученных в результате общения с восточными народами, населяющими побережья Западной Азии.



Рис. 187. Крышка вазы Додвелла, Мюнхен. В натуральную величину.

Вероятно, более важным было производство мебели и небольших декоративных предметов. Гомер был знаком с использованием токарного станка; в то время как рельефная резьба по дереву и инкрустация металлом, слоновой костью и янтарем практиковались очень рано. Последний процесс также можно отнести к финикийскому влиянию, принимая во внимание как используемые материалы, так и исторические аналогии. Даже цари занимались такой ручной работой, о чем свидетельствует сооружение Одиссеем своего брачного ложа; а царственные дамы, такие как Пенелопа, Андромаха и Елена, вышивали и ткали сложные ткани. Упоминаются также профессиональные рабочие: Ицмалиос был изготовителем трона Пенелопы; и некоторые изделия подобного рода, такие как сундук Кипселоса, появились еще в начале исторических эпох Греции. Скульптурная утварь из металла, сосуды, треножники и оружие особенно отчетливо описаны в гомеровских эпосах. Кувшины и вазы, описанные как “украшенные цветами”, можно представить украшенными венками, подобными тем, что были найдены в Ассирии и на Кипре, и похожими на раннюю итальянскую бронзу. Чашки с ручками (Илиада, xi. 633) были обнаружены при раскопках в Ниневии; условные животные, змеи и птицы (Илиада, xi. 17 и 634; Одиссея, xi. 610 и xix. 227) встречаются на многих примитивных вазах и, как можно предположить, использовались в качестве ручек сосудов, а также на застёжках, поясах для мечей и доспехах. Ссылки на азиатское происхождение бронзовых изделий, известных в доисторической Греции, даны Гомером, который упоминает кратеры из Сидона и кипрские кольчуги. Щиты были особенно богатыми, они были образованы несколькими тонкими металлическими пластинами, закрепленными одна на другой; каждый диск имел большую окружность, чем диск над ним, таким образом, оставался видимым только узкий концентрический ободок каждого. Только внутренний круг на сравнительно простом щите Агамемнона (Илиада, xi. 32) был украшен скульптурой, в данном случае Горгонейоном,

внешние края которого были снабжены десятью оловянными набалдашниками; на рукояти был изображен трехглавый дракон. Щит Ахиллеса ("Илиада", xviii. 468) был удивительно искусно выполнен и, как произведение Гефеста, вероятно, намного превосходил обычное украшение героического оружия; но по этой причине он не дает менее надежной информации об общей форме и природе доспехов доисторических времен. Были наложены пять слоев металла — два из бронзы, два из олова, возможно чередующиеся, тот, что в центре, был из золота; таким образом, вокруг внутреннего круга образовались четыре кольца, каждое из которых было покрыто богатым скульптурным декором. Символы земли, моря и неба, а также солнце, луна и звезды находились внутри золотого диска. На одной стороне первой концентрической полосы был изображен город в мирное время со свадебной процессией и судом; на другой — осажденный город с вылазкой защитников и общим сражением. На втором кольце были изображены четыре времени года, обозначенные вспашкой, сбором урожая, сбором винограда и стадом мирно пасущегося скота, на которое напали львы. Танец юношей и дев во время сбора урожая, перед которыми выступал певец с арфой, украшал третье кольцо; в то время как четвертое, самое дальнее, вероятно, более узкое, чем остальные, было украшено волнами, изображавшими море, которое, согласно представлениям древних, окружало круглую поверхность земли. Фигуры были вырезаны из тонких листов различных металлов и приклепаны к земле; неясно, были ли они сначала обтесаны до рельефа или остались плоскими, создавая эффект силуэта. Металлы, естественно, были выбраны другого цвета, чем у ленты, к которой они были прикреплены, и обработка, в принципе, таким образом, несколько приближалась к искусству живописи. Земля и виноградники на изображениях времен года были золотыми, но "виноград отливал черноватым"; шесты, по-видимому, были из серебра, желоба — из железа, а изгороди — из жести, в то время как на танцовщицах "висели золотые кинжалы на серебряных ремешках". Такая выразительная работа, должно быть, была более тесно связана с поверхностями из инкрустированного металла на деревянных формах, чем со статуями финикийского сфирелатона. Рассказ Гомера о щите Ахилла следует рассматривать не с технической, а с художественной точки зрения. Яркое описание, конечно, целиком обязано поэтической вольности; но мы вполне можем предположить, что такие сюжеты, как танцы при сборе урожая, праздничные шествия, сцены войны, символы времен года и т.д., Могли быть использованы на посуде и оружии, хотя и в более простой и декоративной манере, их целью было не художественное изложение деталей, а понятное указание на целое. Насколько ограниченными средствами это возможно, доказывают египетские коиланаглифы, ассирийские рельефы и росписи на греческих вазах самого примитивного стиля. (Рис. 187.) Художник героической эпохи вырезал свои фигурки из тонких листов металла, подобно тому как дети режут бумагу, и расставлял их вместе на заднем плане, заполняя промежутки, насколько это было возможно, орнаментами и именами. Прямые восточные модели вряд ли были нужны для этого; но вполне вероятно, что, как и в сфирелатоне, ощущалось влияние Малой Азии: условный характер типов, нарисованных на древнейших греческих вазах, отчетливо свидетельствует о финикийском импульсе. В деталях таких ранних украшений было мало художественного, но тем более в концепции в целом: манера выражения была слабой, но мысль вызвала восхищение. На ассирийских скульптурах появляются фигуры, настолько похожие на описанные поэтом, что с их помощью можно было бы почти реконструировать гомеровский щит; однако в Месопотамии изображениям не хватало единства в основной концепции, они были плохо сгруппированы в данном пространстве и выглядят, как говорит Брунн, как хроника, написанная цифрами, по сравнению с такой поэмой, как художественные композиции, составленные, возможно, из тех же элементов, что описаны Гомером. Псевдогесиодовский щит Геракла напоминал щит Ахиллеса, главное отличие внешней формы которого заключалось в том, что три внутренних из пяти круглых слоев были окаймлены по внешним краям узкими стальными кольцами. Средняя пластина была украшена головой Фой-Боса, окруженной двенадцатью змеями, похожими на Горгону. Следующая группа изображала воинственную сцену и сцену мира: сражение лапифов и кентавров в одной половине и Аполлона среди Муз в другой. Третий

изображал такой же контраст между осажденным и мирным городом, похожий по композиции на изображения на щите Ахилла; в то время как четвертый также представлял времена года, в основном отличаясь от гомеровских заменой охоты на зайца символом зимы. Рельефы на четырех узких стальных кольцах, должно быть, отличались по действию от более крупных групп; в последних преобладали радиальные линии вертикальных фигур, в первых преобладало противоположное движение. На самом внутреннем стальном кольце кабаны и львы двигались концентрически вокруг щита; за следующим следовал морской рукав, над которым летел Персей, преследуемый Горгонами. Третья представляла собой гонку колесниц на полной скорости; по внешнему краю были изображены условные волны с рыбами и лебедями, образующие орнаментальную полосу, похожую на кайму гомеровского щита.

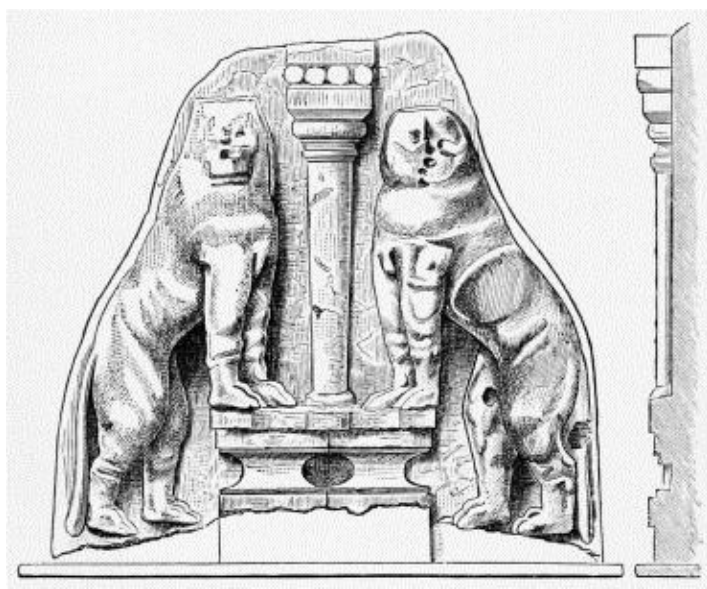


Fig. 188.—Relief from the Gate of the Lions at Mykenæ.

Our knowledge of the sculptural activity of Greece in the heroic ages has, up to the most recent times, been derived almost entirely from the poets, whose idealized descriptions are supported, in regard to form, only by the analogy of Assyrian reliefs and the paintings upon archaic vases. Works of a primitive period have, indeed, not been entirely wanting; but it being impossible to date them, they lend no aid to an historical consideration. The derivation and age of only two are assured, and the characteristic forms of one of these—the Niobe upon Mt. Sipylus, near Magnesia, mentioned in the *Iliad*, xxiv. 613—are entirely obliterated. It is so rudely executed, or so weather-beaten, that even in antiquity it appeared to Pausanias, even when seen from the immediate vicinity, as but a shapeless rock, in which the human figure was scarcely to be recognized, while, at a distance, it resembled a woman bowed down with grief and weeping. The account has been verified in recent times by the discovery of a rock-cut relief of three times the size of life, so disintegrated that satisfactory drawings of its human forms could not be made. This renders the other pre-Homeric monument, the most ancient known sculpture of Greece and of Europe, all the more important—namely, the relief over the gate of Mykenæ, called by the poet that of the Lions—the chief portal of the fortress of the Atridæ, the witness of the departure of Agamemnon for the Trojan war, and of the downfall of his house on his return. (*Figs. 188 and 126.*) The structure has been already described from an architectural point of view. The relief upon the slab which closes the triangle above the lintel represents two lions standing upright upon either side of a column; their heads, turned outward, were separate pieces, fastened with dowels to the background, and have disappeared. The designation of these animals need not be deemed erroneous because they have no manes. Pausanias speaks of them as lions (though this in itself may not be of great weight), and in the Phœnician examples of beaten metal-work, as in the archaic paintings upon Greek vases, the indication of hair is always wanting. The Asiatic

influence which, in architectural respects, had made itself felt upon the Tholos of Atreus, must be acknowledged here also; thus alone is it possible to account for a peculiar modelling of the forms, entirely foreign to sculpture in stone. The resemblance of these lions to the animal figures of Assyria is readily recognizable; it is the same resemblance as that which the art industry of the Syrian coasts showed to that of Mesopotamia. The Phœnician tradespeople, themselves skilled in many novel technical processes, formed the medium between the cultured countries upon the Tigris and the Ægean Sea. The Lycian Cyclops had also borrowed from these neighbors, and to them was traditionally attributed this wonderful stone carving at Mykenæ, a work which, from all appearance, was an isolated attempt. Such sculptures could not become national and native so long as the requirements of the heroic Greeks were satisfied with the mere decoration of useful objects. The impulse towards monumental art seems first to have been awakened with the introduction of the columnar temple. Schliemann's excavations upon the Acropolis of Mykenæ in 1876 have brought to light some few works of sculpture which deserve to be considered. Prominent among them are the memorial stones, two of which are shown in Fig. 189. They are remarkable for a naïve primitiveness of conception and the desire to display the subject chosen as distinctly as possible. A vigorous action and a certain observation of nature are not lacking, though the forms are incorrect, both in general effect and in detail. The similarity of these works to Asiatic sculptures is marked; but no trace of Egyptian influence is to be recognized in the attenuated figures. The same derivation is evident in the spiral ornaments, which closely resemble those upon the façade of the Tholos of Atreus, and upon Phœnician and Cyprian remains. All the reliefs imply models of beaten metal, and lend further support to the hypothesis which connects the heroic age of Greece with the civilization of Western Asia, through the medium of Phœnician traders.

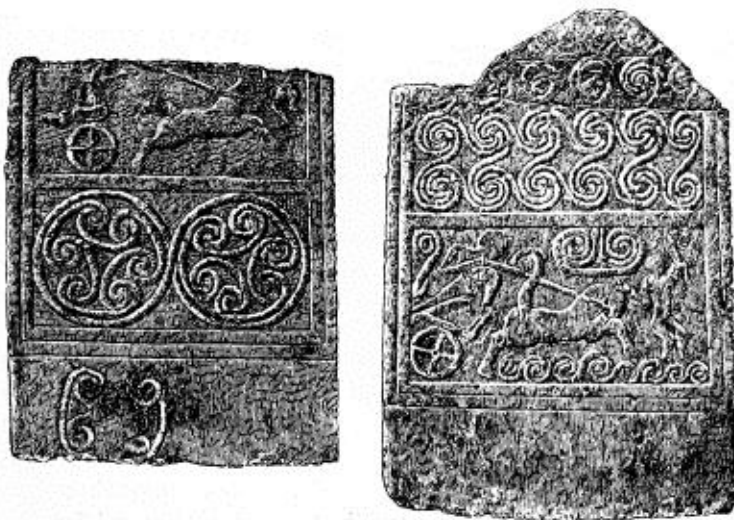


Fig. 189.—Steles from the Acropolis of Mykenæ.

The golden masks found in the graves are not less interesting, whether the assignment of these to the Homeric worthies—Agamemnon, Eurymedon, etc.—be accepted or not. (*Fig. 190.*) It is at least certain that they are memorials of the heroic age, and the great quantities of gold found in the sepulchres make it probable that they appertained to a royal race, and were buried at a time when the prosperity of Mykenæ was great and its power extensive. The masks, like the grave-stones, are formed with the helpless realism peculiar to the art of Western Asia, and entirely foreign to that of Egypt. It is easy to believe that they were imported directly from Phœnicia. This must certainly have been the case with the beautifully executed ornaments of gold—disks, diadems, stars, etc.—the beaten workmanship of which is of a perfection only possible to trained and practised manufacturers. The spirals and other linear designs are executed with exceeding accuracy, by peculiar instruments. Their motives are taken from the animal and vegetable world, from cuttle-fishes, butterflies, and various forms of leaves and flowers. It is certain that

the perforated cylinders, cut, like gems, in intaglio, with scenes of war and hunting, were introduced directly from Asia; they are strikingly similar to the rolling seals of carnelian and agate found in Mesopotamia. A small model of a temple is peculiarly Phœnician, like that repeated upon Paphian coins.



Fig. 190.—Golden Mask from Mykenæ.

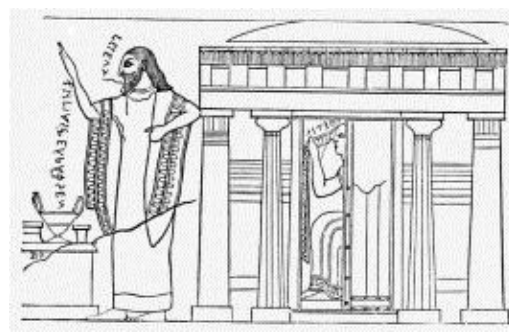


Рис. 191.—Из вазы Клития и Эрготимоса.

В течение первых двух исторических столетий, после начала отсчета времени с помощью Олимпиад, направление деятельности в искусстве, по-видимому, мало изменилось. Скульптура, представленная гильдиями или семьями ремесленников в Афинах, Аргосе и Сикионе, оставалась не более чем украшением, хотя, по крайней мере, в выборе сюжетов, она открыла для себя новые области. В героические века сюжеты ограничивались самыми непосредственными реальностями; но после того, как гомеровские эпосы стали достоянием нации, стали доступны живописные сокровища многих легенд. Арктид Милетский в середине VIII века и, несколько позже, Лешес Лесбосский, продолжая "Илиаду", воспевали падение Трои. Кипрский Стасимос выбрал в качестве своей темы предшествующие события; в то время как мифы о Семерых против Фив, о Титаномахии и о подвигах Геракла и Тесея нашли схожую эпическую иллюстрацию. Эти стихи не только послужили сюжетами для скульптуры, но и описали их с пластической живостью. Об этом свидетельствуют два главных произведения этого периода — Сундук Кипселоса и Трон Аполлона в Амикле. Первым было продолговатое святилище из кедрового дерева, которое Кипселос, тиран Коринфа, освятил в Герайоне Олимпии в память о том, как он был спасен в детстве, когда, спрятавшийся в ящике для фруктов, спасался от преследований Вакхиад. Этот сундук либо с трех сторон — четвертая стояла у стены, — либо только с длинной передней стороны был украшен резьбой в пять полос, наложенных одна на другую, вероятно, неодинаковой высоты. Рельефы,

частично инкрустированные слоновой костью и золотом, должно быть, были выполнены с тем же мастерством, что и в героические века. Необычайно богатые и разнообразные изображения, почти исключительно мифологические и героические, были взяты из вышеупомянутых циклических поэм (Павсаний, ст. 17-19). Фигуры, по-видимому, несколько напоминают по стилю те, что изображены на вазе Клитиаса и Эрготимоса во Флоренции (*рис.* 191), которая из-за своего ленточного расположения и сходства с мифическим сюжетом заслуживает сравнения с Сундуком Кипселоса, а не с крышкой вазы Додвелла, приведенной выше (*рис.* 187). Трон Аполлона в Амikle, недалеко от Спарты, был связан с именем одного из старейших известных художников, Батикла из Магнезии, который жил на полвека позже создателя Сундука Кипселоса. Этот трон также был подробно описан Павсанием (iii. 18-19). Что касается скульптурного убранства, его рассказ о его конструкции невразумителен; ясно только, что каркас был колоссальным и что внутри него стояло древнее кукольное изображение без какого-либо сиденья. Не менее сорока одной сцены, помимо более крупных композиций на пьедестале статуи, покрывали внешнюю и внутреннюю стороны трона барельефной резьбой, сходной по стилю с резьбой на Сундуке Кипселоса. На ножках полностью или, по крайней мере, в три четверти рельефа были изображены Грации, Часы, Тритоны и т.д.; на обороте были портреты мастера и его помощников-магнезианцев, помимо сфинксов, пантер и львов.

Эти работы по-прежнему носили в основном декоративный характер. Монументальная скульптура еще не освободилась от пут недостаточно развитых технических процессов. До тех пор, пока у ремесленника не было другого выбора, кроме сфирелатона и хоанона, не хватало материальной основы для создания независимой художественной скульптуры. Даже когда предпринимались попытки создать отдельные произведения более высокого порядка, как, например, "колоссальный Зевс" из чеканной золотой пластины поверх деревянной формы, посвященный в Олимпии Кипселосом или его сыном Периандром, их можно рассматривать, подобно другим сфирелатам этого и героического веков, только как фигуры, имеющие большую материальную ценность, но не имеющие большого художественного значения. Недостаток мастерства в исполнении благоприятствовал тому, что цепляние за старые почитаемые типы религиозных фигур было присуще природе всех религий. Эти влияния находились в таких тесных взаимозаменяемых отношениях, что невозможно сказать, следует ли в области скульптурных изображений в большей степени объяснять медлительность прогресса религиозными предрассудками и трудностями, создаваемыми на пути любых изменений иерархическими институтами, или техническими ограничениями куклоподобных хоаны и сфирелаты.

Для дальнейшего развития этого искусства требовались новые механические достижения. Три великих открытия, или, правильнее сказать, расширенное применение известных процессов, относятся к началу шестого века до нашей эры: литье из бронзы, скульптура из мрамора и хризелефантиновая работа (инкрустация золотом и слоновой костью деревянного стержня). Каждое из них развивалось постепенно, по крайней мере, первому и последнему способствовали вспомогательные изобретения. Для литья бронзы было необходимо, чтобы лепка из глины достигла определенного совершенства. Имя сикионского гончара Бутада связано с появлением этой отрасли искусства; по-видимому, в середине седьмого века до нашей эры он украсил акротерии и антефиксы крыши храма сначала низким рельефом (простипон), а затем высоким рельефом (эктипон). Он также оставил терракотовое портретное панно, которое до разрушения этого города находилось в Коринфском Нимфее и было первой работой такого рода. В связи с этим был рассказан приятный анекдот о том, что дочь Бутада, прощаясь со своим возлюбленным, нарисовала углем его тень на стене, а отец впоследствии заполнил контур глиной и выжег полученный таким образом рельеф. Ни одно из этих свидетельств не имеет прямой ценности, но то, что гончар смог завоевать прочную репутацию художника, возможно, показывает, что лепка из глины уже достигла существенного прогресса и, таким образом, подготовила путь для изготовления изделий из латуни, для чего требуется оригинал и форма из этого более пластичного материала. Открытие пайки также было не лишено значения; в металлообработке оно стало

связующим звеном между клепкой сфирелатона и литьем, незаменимым даже для более крупных статуй последнего процесса, которые, по крайней мере вначале, выполнялись по частям. По-видимому, впервые пайка была применена к железу. Главк Хиосский добился больших результатов с помощью этого средства и привлек к нему всеобщее внимание в седьмом веке до н.э. Его железная подставка для кратера, освященная в Дельфах Алиаттом, была искусной работы, ножки и застёжки украшены скульптурами животных и растений.

Таким образом, был подготовлен путь к монументальному изготовлению изделий из бронзы, которое на самом деле было открыто не самодельщиками Ройкосом и Феодоросом, сыновьями Филея и Телекла, которым это приписывалось древностью, — ибо, как уже было видно, этим занимались финикийцы, — а было ими впервые введено в греческое искусство. Даты, отнесенные к их эпохе, варьируются от начала седьмого до середины шестого века до нашей эры; но более разумно поместить их вместе с Брунном в конце этого периода, не предполагая, что было два учителя по имени Феодорос, отец и сын. Нововведение, вероятно, началось с цельного литья небольших изделий, но ограничились ли этим Ройкос и Феодорос, по меньшей мере сомнительно. Экономия материала и уменьшение веса фигурок больших размеров, должно быть, вскоре привели к созданию полого литья огнеупорного ядра; возможно, именно этот прогресс сделал двух художников знаменитыми первооткрывателями. Развитие их технических усовершенствований, поначалу кажется, ухудшило художественные аспекты работ; Павсаний говорит о женской статуе работы Ройкоса, вероятно, в Храме Артемиды в Эфесе, что она была еще более архаичной и грубой, чем фигура Афины в Амфиссе, которая там считалась троянской. То, что два самийца также практиковались в обработке ковального металла, ясно из колоссального серебряного сосуда для смешивания, содержащего шестьсот амфор (около 200 000 литров), выполненного Феодоросом и освященного в Дельфах Крезом, из золотой виноградной лозы, украшенной драгоценными камнями, и золотого платана, находившегося во владении персидских царей; последние работы напоминают нам о примерах аналогичной работы в ассирийских дворцах, существование которых было доказано фрагментами пальм на золотой пластине, недавно найденными на портале дворца Саргона в Корсабаде. . Если Феодорос так много работал с драгоценными металлами, неудивительно, что он изготавливал такие маленькие торривиатурные предметы, как те, на которые указывает легенда о кольце Поликрата, приписываемая ему, и легендарная портретная статуя человека с квадригой в руке, которую муха могла бы прикрыть своими крыльями.

Еще более блестящее будущее было открыто для второго новшества — скульптуры из мрамора. Хиос был родиной эллинских мраморных скульптур, так же как Самос был родиной бронзового литья. Грубый камень использовался с древнейших времен, в единичных случаях, таких как рельеф над Львиными воротами в Микенах, для изготовления фигур и небольших изображений; а появление мраморных скульптур было старше, чем создание бронзовых, поскольку Мелас, предок древнего рода скульпторов на Хиосе, жил примерно в середине седьмого века до н.э. О самом Меласе и его сыне Микиаде известно немного, кроме имен; художник третьего поколения, Ахермос, мог рискнуть изобразить крылатую Победу, но даже его превзошли его сыновья Бупалос и Микиадес. Афинис. Из нескольких заметок видно, что мраморная скульптура значительно расцвела при этих последних, которые, живя около 540 года до н.э., стали очень разборчивы в выборе материала — использовали только мелкозернистые и полупрозрачные паросские лихниты. Никто не осмеливался оспаривать их первенство, они могли поместить на своих скульптурах, выставленных на Делосе, многозначительную надпись: “Хиос знаменит не только своими виноградниками, но и работами сыновей Ахермоса”. Многочисленные их работы упоминаются древними посетителями, которые были собраны в более поздние времена знатными *дилетантами*. Август украшал такими скульптурами фасад многих своих зданий, особенно фронтона Палатинского храма Аполлона; у него была особая и, как представляется, не безосновательная симпатия к ним, и эти работы не могли бы уродовать даже всеобщее великолепие императорского Рима. Объяснение столь заметному прогрессу в столь ранний период дает сама фантазия Августа: произведения, использованные таким образом в архитектуре, не могли быть религиозными

изображениями божеств; они, должно быть, были декоративными скульптурами. Первый класс, по уже затронутым причинам, испытывал препятствия в художественном прогрессе; второй, находясь вне юрисдикции иерархических институтов, развивался беспрепятственно. Усердные и талантливые скульпторы древности находили простор только в орнаментальных фигурах, и, к счастью, спрос на эти архитектурные и декоративные произведения, естественно, был выше, чем на более редкие религиозные изображения, которые благочестиво переносились из старых святилищ в новые здания, занявшие их место. Фронтонные группы Эгины показывают, насколько неодинаково развивалось искусство в этих разных областях.

Во времена Бупалоса и Афиниды искусство начало процветать не только на Хиосе. Сначала в Сикионе, с двумя критянами Дипойносом и Скиллисом, которые, возможно, были даже старше последних чианских мастеров. Кажется, они были призваны в Сикион и там в основном использовали свою энергию для основания школы, иногда меняя место своей работы на Аргос, Клеону и Амбракию. Подобно хиосским мастерам, они в основном использовали паросский мрамор, и из рассказов группы, представляющей Аполлона, Артемиду, Афину и Геракла, явствует, что они тоже искали своей славы не столько в религиозных изображениях для интерьера храмов, сколько в монументальных композициях для архитектурного украшения. Хотя эти критские скульпторы, по свидетельству Плиния, приобрели большую известность в обработке мрамора, они более важны как основоположники третьего из упомянутых выше видов скульптурного искусства — процесса наложения золота и слоновой кости, кульминацией которого стали величайшие шедевры Фидия. По-видимому, он произошел от коренных жителей хоаны ранних времен, перенеся инкрустированный декор, наблюдавшийся на мебели героических эпох, на скульптуру в форме круга. Он развивался в четко различимые стадии. Дипойнос и Скиллис все еще лишь частично покрывали резную сердцевину из дерева и ограничивали это наложение слоновой костью. Это иллюстрируется рассказами о группе конных диоскуров с их любовницами Хилазией и Фибой и их сыновьями Анакисом и Мнасиносом в храме Исиуса в Аргосе, который был вырезан из обычного дерева и черного дерева, причем первое было покрыто слоновой костью. Статуи были сделаны Гегилосом и его сыном Теоклом, учеными Дипойноса и Скиллиды, для сокровищницы эпидамнийцев в Олимпии, которые изображали Геракла с нимфами Гесперид и Атласа, несущего небесный шар; Павсаний описывает эту работу как вырезанную из кедрового дерева, а змея и дерево с золотыми яблоками Гесперид, несомненно, требовали инкрустации золотом, если не слоновой костью. Автор особо упоминает использование золота в другой группе: борьба Геракла с Ахелосом за Деяниру, работа Дониклейда и Донтаса из Лакедемонии, также знатоков критских мастеров. Совершенство хризелефантинового процесса, по-видимому, было достигнуто очень рано, древесина, до того в значительной степени видимая, использовалась поздними художниками только как сердцевина, будучи полностью покрытой слоновой костью и золотом. Так было, по крайней мере, в случае с Фемидой Дониклейды в Храме Геры в Олимпии. То, что Павсаний считает эти статуи чрезвычайно архаичными, следует понимать как относительное суждение; следует иметь в виду, что произведения, в которых используется новый технологический процесс, всегда имеют примитивный и несовершенный вид, если не художественно отсталые. Сфирелатон из склепанных вместе чеканных медных пластин все еще был возможен в этой школе, поскольку фигура Афины Халкионикос в Спарте была работой Клеархоса из Региона, члена этой гильдии. Сфирелатон действительно был почти связан с работой хриселефанта, которая фактически представляла собой комбинацию сфирелатона с древним хоаноном. Эгинетан Смилис из этой группы ученых прославился как первый великий художник своего острова. Его связь с критянами более несомненна, чем с более поздними скульпторами Эгины; если окажется, что он старше местных сикионских мастеров, как недавно утверждалось, это добавит еще одно место к примитивным школам греческого искусства.



Рис. 192. Метопический рельеф из Среднего храма Селиноусского акрополя.

История скульптуры, почерпнутая из замечаний древних авторов, имела бы отношение только к развитию этих технических процессов и дала бы лишь мало информации о стиле того периода, если бы не было возможности сравнить их описания с несколькими древними памятниками, которые по великой удаче сохранились до нашего времени. Но здесь необходимо не упускать из виду один момент, который часто совсем упускается из виду, а именно, местные различия, обнаруживаемые произведениями одной и той же эпохи. Примеры архаичной каменной скульптуры представлены Европейской Грецией, эллинскими колониями Востока в Малой Азии и западными колониями Сицилии, которые показывают, что две последние провинции следовали несколько иному пути художественного развития, и даже работы раннего Пелопоннеса значительно отличались по концепции и принципу от работ более северных районов Континента. Среди провинциальных памятников, на которые следует обратить внимание в первую очередь, поскольку самые древние из известных, являются метопические рельефы на среднем храме акрополя Селиноус на Сицилии. Город был основан около 628 года до нашей эры, и, хотя этот храм, возможно, был не первым построенным в новой колонии, следует считать, что он датируется по крайней мере первой половиной VI века. Среди многочисленных фрагментов метопских скульптур сохранились почти неповрежденными две таблички, которые представляют наибольшую ценность благодаря простоте, с которой они выражают как художественный прогресс, так и несовершенства этой ранней эпохи. Однако было бы ошибкой видеть в них представителей собственно греческого скульптурного стиля, поскольку в них во многих отношениях прослеживается своеобразное влияние сицилийского дорического стиля. Насколько позволяло художественное понимание работ, они демонстрируют свежий и здравый натурализм и тщательное наблюдение за живой моделью. Но это не распространялось за пределы более независимых членов; в то время как руки и ноги, кисти и ступни относительно превосходны, туловище и голова неприятно тяжелые, грубые и непропорциональные. Этот контраст особенно заметен на одном из двух рельефов, изображающих Геракла, несущего на своем луке две Керкопы. Более удачное моделирование деталей конечностей показывает, что это была работа более талантливого художника, чем предыдущая (рис. 192), где Персей в присутствии Афины отрубает голову Медузе. Божество с наивной беспомощностью поворачивает свою правую ногу вбок, хотя в

остальном она полностью обращена вперед; недостаточная глубина не позволила придать стопе полную длину, и художница, возможно, не смогла создать более правильную форму из-за бессознательной зависимости от более знакомого стиля барельефа. Левая нога Медузы кажется наполовину короче из-за ограничивающего каркаса, и маленький пегас стоит на длинных, похожих на кенгуроподобных, задних лапах, чтобы тело могло находиться в пределах досягаемости руки Медузы. И все же слабость перехода от вида верхней части тела спереди к профилю ног менее бросается в глаза, чем в египетских и ассирийских скульптурах, и как Персей, так и Геракл совершенно свободны от того типичного окаменения, которое характеризовало искусство Нила и Тигра. Несмотря на первое впечатление, производимое чудовищными и непропорциональными фигурами, эти работы, при всех их несовершенствах, обладают особым очарованием серьезного усилия, которое является гарантией конечного успеха.



Рис. 193. Статуи из Милета. Британский музей.

Самые древние эллинские скульптуры Малой Азии не демонстрируют такой же уверенности в себе и непосредственного изучения природы. Там влияние Месопотамии, Финикии, Кипра и даже Египта ощущалось настолько сильно, что искусство не могло оставаться полностью свободным от канонических тенденций и не развивалось просто и непосредственно по естественным образцам. Сидящие колоссальные статуи, которые обрамляют священный путь от порта Панормос до Храма Аполлона Дидимейского близ Милета и, согласно символам надписей, датируются примерно 540 годом до н.э., демонстрируют натуралистические элементы греческой работы в обращении с телами, и особенно в одежде с ее скудными, но правильными складками; хотя нельзя отрицать, что расположение рядами, как на аллеях сфинксов, и положение жрецов и жриц на троне, как у Мемнона, выдают естественность образа. реминисценции египетских концепций, в то время как полнота тел и технические детали сидений больше похожи на традиционные формы Ассирии и Финикии. Азиатское влияние еще более очевидно в эпистильных и метопных рельефах замечательного дорического храма в Ассосе, ныне находящегося в Лувре; хотя грубость их форм может быть частично обусловлена потерей штукатурного покрытия, которым, несомненно, был облицован грубый и чрезвычайно твердый камень и в котором, возможно, были выполнены многие из более тонких деталей. Сходство с коваными металлическими пластинами, характерными для Финикии, легко узнаваемо, а рельефы, аналогичные по стилю и даже сюжету скульптурам Ассоса, представлены этрусской бронзовой колесницей, найденной в Перудже, которая сейчас находится в Мюнхенской глиптотеке.

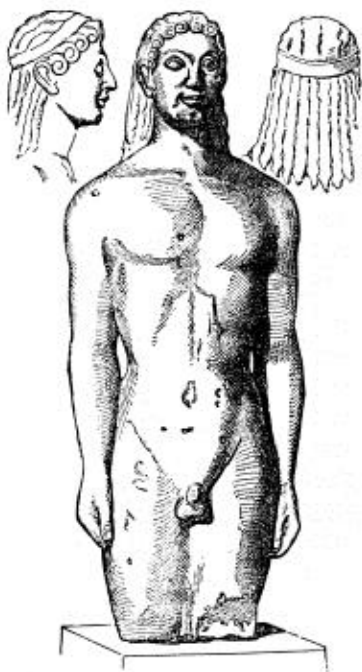


Рис. 194.—Аполлон Терский.



Рис. 195. Архаичный рельеф из Спарты.

Ряд скульптур, найденных в различных частях Европейской Греции, полностью отличаются от этих провинциальных произведений. Главные из них - полностью обнаженные юношеские фигуры, стоящие в напряженной позе, руки свисают близко к телу, а ноги разведены — левая обычно немного выдвинута вперед; голова со скошенным лбом слегка наклонена и смотрит прямо вперед; глаза большие и навывкате; улыбающийся рот растянут в уголках; в то время как волосы, похожие на парик, низко спадают на плечи. Обычно их обозначают как статуи Аполлона, хотя отсутствие всех атрибутов, которые так широко использовались первобытным искусством для изображения божеств и которые были так необходимы для их характеристики, делает это более чем сомнительным. Более того, согласно Плутарху, делосская статуя Аполлона, работа Тектеоса и Ангелиона, учителей Эгинетана Каллона, и, следовательно, относящаяся к этому периоду, изображала бога с протянутыми руками; поза, которая была типичной для ранней античности и, по-видимому, сохранялась долгое время, как у милезийского Аполлона из Канахоса и маленькой бронзовой фигурки в Лувре. Представляется правдоподобным предположение, что эти фигурки являются фигурами победителей в национальных играх Греции; известно, что в древнейшие времена такие жертвоприношения вырезались из дерева, но после 560 г. до н.э. они, по-видимому, были из камня, как Аррахион в Фигалии, описанный Павсанием (viii. 40). "Аполлон Терский",

ныне находящийся в Афинах (*рис. 194*), является одним из наиболее древних из этих произведений; мягкие и в то же время не чувственные формы тела, красота очертаний в сочетании с очевидной неопределенностью не указывают на более позднюю фазу художественного развития, чем жесткая четкость и строгий конвенционализм большинства архаических статуй. Начало этой дисциплины положил "Аполлон Тенеи", ныне находящийся в Мюнхене, в котором мало изящества и художественной красоты, но тем более искреннее стремление к точной моделировке, что более успешно достигается в конечностях, чем в туловище. К этой эпохе относятся мраморные статуи Орхомена, сохранившиеся только до колен, и торсы Мегары и Наксоса, сходные по стилю, хотя и приближающиеся больше к Аполлону Терскому, ныне находящиеся в Афинах. Более древние скульптуры, найденные в самой Греции, менее античны по стилю, чем уже упомянутые скульптуры и рельефы, за исключением нескольких мраморных стел из Спарты, самая важная из которых изображает, с одной стороны, встречу Ореста и Ифигении, с другой - убийство Клитимнестры (*рис. 195*). Грубые, невысокие фигуры чем-то похожи на те, что изображены в метопах среднего храма на акрополе Селиноуса. Эта чрезмерная тяжесть и неуклюжесть, кажется, почти полностью преодолены на стеле Аристиона, найденной в северной Аттике, а теперь в Афинах. Низкий рельеф (*рис. 196*), обозначенный как работа Аристокла, изображает человека, вооруженного как гоплит, и во многих важных отношениях похож на Аполлона Тенейского, хотя и значительно превосходит эту работу. Аттический рельеф женщины, сающейся на колесницу, несмотря на примитивную грубость форм, демонстрирует в изящной драпировке, наклоне головы и положении рук, а также в большей четкости рисунка качества, которые нельзя приписать исключительно высокому восприятию жителей Аттики, но которые должны быть обусловлены, по крайней мере частично, более поздней и продвинутой стадией развития. С этими работами можно сравнить так называемый рельеф Левкотеи на Вилле Альбани, который, конечно, не равен им по композиции, но превосходит их по изяществу осанки и красоте деталей. Другая скульптура изображает подношение ребенка женской фигуре, сидящей на троне, возможно, умершей матери, и похожа по сюжету на знаменитые рельефы Памятника гарпиям в Ксантике, ныне находящегося в Британском музее, где гарпии приносят детей или души божествам нижнего мира. Первые из-за большей полноты и мягкости, а также меньшей четкости и понимания в общей трактовке, по-видимому, предшествуют последним по времени, датируясь периодом между описанными милезийскими колоссальными фигурами и аттическими рельефами, то есть с 520 по 500 год до н.э.



Рис. 196.—Стела Аристниона, работы Аристокла.

Более древние метопы Селиноуса, статуи Милета, рельефы Ассоса и даже так называемые фигуры Аполлона из Теры, Наксоса, Орхомена и Тенеи обнаруживают большую расплывчатость и неопределенность формы; подобно произведениям любого экспериментального периода, они не свидетельствуют о систематических и общепринятых принципах - каноническом установлении определенной степени совершенства. В последующий период в различных городах предпринимались серьезные попытки покончить с этим недостатком обучения путем тщательной академической дисциплины. Эти усилия не могли в Греции привести к той типичной безжизненности, к тому ошибочному исполнению и манерности, которые были распространены в Египте и деспотических странах Востока и которые действовали против любого прямого изучения природы; но, благодаря сочетанию индивидуальных наблюдений и улучшений, они увеличили и очистили художественное восприятие, больше не ограничивая его деталями, *частичным*, но направляя его к *полному*. Афины были наиболее активны в этом продвижении, как видно из нескольких древних произведений, тесно связанных с изображением женщины, сажащейся на колесницу. Этот прогресс иллюстрируется статуей Афины, найденной на северной стороне Афинского Акрополя. Строгое обращение с деталями, такими как айги, складки одежды, волосы и т.д., Сочетается со значительным пониманием форм тела и функций конечностей, которые четко и, возможно, немного с трудом моделируются; в то время как работа в значительной степени освободилась от требований традиционной симметрии, столь ярким примером которой являются сидящие статуи Милета и Аполлона Тенейского. Фигура Гермеса, несущего тельца, найденная в Афинах, представляет собой несколько похожую работу; его голова и волосы жесткие даже до уродства, но решительные способности проявляются в формировании спины и окороков, а также в истинной природе тельца, удерживаемого за ноги и плотно прижатого к шее. Прогресс не менее очевиден в бронзовой статуэтке Аполлона в Лувре, высотой почти в один метр, с греческой надписью “Афине от десятины”; при условии, конечно, что период ее происхождения достоверен и работа не принадлежит к обширной группе архаических имитаций.

Рельефы начала пятого века схожи по характеру. Рисунок на мраморном барабане фонтана из Коринфа изображает встречу Геракла и Геби; он все еще сохраняет силуэтные очертания, небольшие параллельные складки и общий орнаментальный стиль драпировки, а также ровную постановку обеих ног на подошвы; в то время как необразованные усилия и явное смущение художника не придают неприятного выражения неловкости фигурам, которые обладают определенным достоинством и грацией, особенно замечательными в одежде и в движении конечностей. Здесь, наконец, достигнут тот строгий и завершенный стиль, который отбросил всякую неопределенность и принял традиционную форму аксессуаров, чтобы обеспечить гармоничное исполнение всего. Это также заметно на рельефе, обнаруженном на острове Тасос, ныне находящемся в Лувре, который, по сравнению с вышеупомянутым коринфским рельефом и памятником Гарпий, демонстрирует влияние соседних побережий северной Малой Азии вместе с определенной живописностью концепции, свойственной северной Греции. Красивая стела, найденная в Орхоменосе, работы Алксенора, художника с Наксоса, вместо придания портретной фигуре чопорной позы, ранее универсальной, изображает ее со скрещенными ногами, лениво опирающейся на сучковатую палку. Архаичная скудость, однако, все еще видна в форме руки и в складках плаща (рис. 197). Стела из коллекции Борджиа, находящаяся в настоящее время в Неаполе, напоминает ее по общему стилю. Все достоинства и недостатки того периода можно увидеть также в ряде терракотовых рельефов с Мелоса, не говоря уже о нескольких маленьких фигурках из глины и бронзы, по большей части выполненных поверхностно, неуклюжесть которых можно приписать личной неспособности создателя.



Рис. 197.—Стела Алксенора, найденная в Орхоменосе.

Рост искусства в Малой Азии, Сицилии и Нижней Италии, поскольку эти земли были эллинскими, по-видимому, не шел такими же темпами, как в самой Греции; и все же общение в последние десятилетия VI века было настолько активным, что они не могли остаться далеко позади. Наиболее замечательными образцами скульптур этого класса, возможно, немного более

позднего времени, чем описанные аттические произведения, являются метопические рельефы из Среднего храма на Восточном плато в Селиноусе, представляющие гигантомахию, сохранившиеся в скудных фрагментах. Хотя грубость очертаний и лепки тел павших гигантов во многих отношениях напоминает более древние метопы соответствующего храма акрополя, драпировки богинь, с другой стороны, демонстрируют мастерство, превосходящее по правдивости и красоте многие архаичные произведения самой Греции. Единственная сохранившаяся голова гиганта, израненного и распростертого перед смертью (рис. 198), несмотря на античную суровость формы лица и ухода за волосами, демонстрирует выражение, которое могло возникнуть только в результате разумного изучения природы. Рельеф из Арисии, ныне находящийся в Пальме, на острове Мальорка, изображающий убийство Эгистоса Орестом, известен только по недостаточному количеству изображений; он демонстрирует слабость композиции и неравномерность в передаче, поскольку одежда заметно уступает изображению обнаженной натуры.



Рис. 198. Голова из метопа Среднего храма на Восточном плато Селиноуса.

Прежде чем назвать поименно тех художников, которые вывели искусство за пределы этой стадии развития, следует рассмотреть другой класс памятников, очень важный в численном отношении. Хорошо известно, что во все века античность обладала определенным очарованием либо потому, что казалась странной и интересной по сравнению с существующими обстоятельствами, либо благодаря религиозным ассоциациям. Когда религиозная фигура, с которой стало связано много легенд, как это происходит сегодня с алтарями наших церквей, пользовалась особым почтением из-за своей древности, возникало желание сохранить ее примитивный тип, даже несмотря на признанные усовершенствования. Отсюда возникла имитация оригинального произведения, получившая название *архаического* в отличие от *архаичного*, или действительно старого. Этот подражательный стиль вошел в моду в более поздние времена; в то время как любитель, располагавший средствами императора Августа, мог приобрести оригинальный Бупалос или Афинис, другие любители старины были вынуждены довольствоваться копиями или произведениями, оформленными в традиционном стиле в манере ранних мастеров. Эти продукты не всегда можно отличить от действительно архаичных, как и в случае с некоторыми современными имитациями; но обычно какой-нибудь традиционный, технический или косвенный недосмотр или анахронизм служит простым критерием. Не может быть никаких сомнений, например, относительно возраста скульптурного произведения, на заднем плане которого стоит римский коринфский храм, как на хорошо известном рельефе, изображающем Победу, наполняющую чашу для Аполлона Кифароида, за которым следуют Артемида и Лето. В других случаях голова, руки или ноги, выражение или жест, или походка,

которая в древних произведениях характерно опирается на обе подошвы, выдают гораздо более поздний период, чем жесткие или правильные складки драпировки, как в случае с Артемидой в Неаполе. (Рис. 199.) Иногда аксессуары более позднего стиля, как в десяти сценах из "Гигантомахии" на кайме одеяния Афины в Дрездене; или, наконец, драпировка на одной фигуре группы строго антикварная, в то время как на других фигурах свободная, как на треножнике из того же музея, — не говоря уже о других, менее важных несоответствиях.



Рис. 199. Архаическая Артемида из Помпей.



Рис. 200. Центральные фигуры Западного фронтона храма Афины на Эгине.

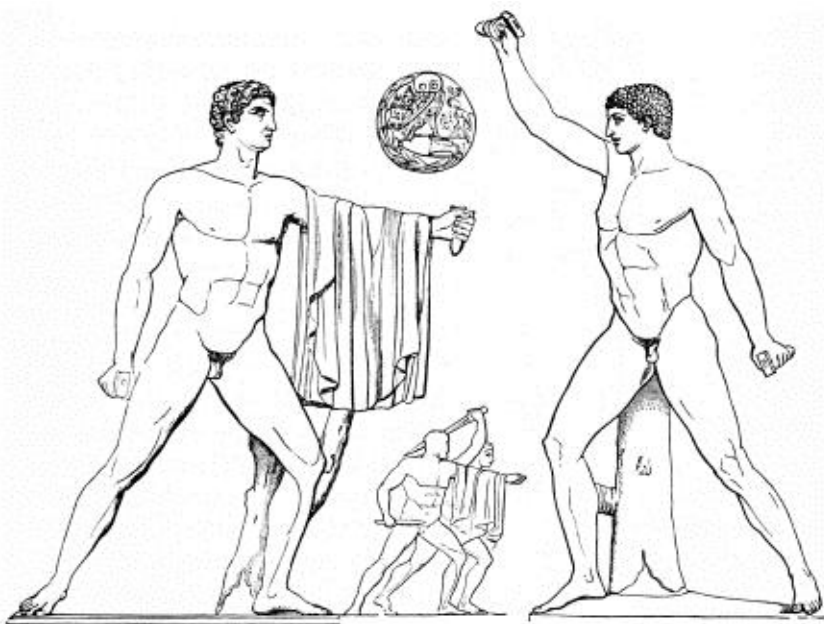


Рис. 201.—Гармодий и Аристогитон. (Копии в Неаполе.)

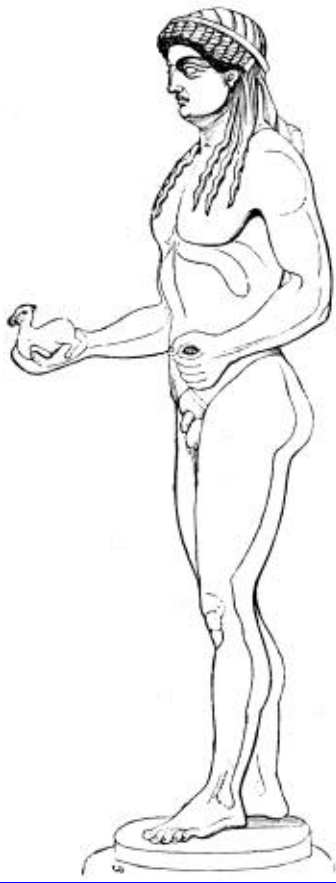


Рис. 202.—Аполлон после Канаха. (Британский музей.)

Установившийся конвенционализм — то довольство простым созданием руками приобретенных форм, которое веками существовало в землях Нила и Тигра, - был невозможен в раннем искусстве прогрессивной Греции. Опираясь на художественные способности, уже достигнутые в этот период, различные местные школы и отдельные скульпторы поднялись на более высокий уровень и добились прогресса, частично за счет открытия новых каналов для художественной индустрии всей Эллады, частично за счет следования путям, которые оставались присущими только им самим. Афины и Эгина особенно заметны в этой деятельности; но, несмотря на многочисленные научные исследования, история искусства не в состоянии с уверенностью провести различие между произведениями двух городов, так как аттический пример, аналогичный главному произведению острова, отсутствует для поучительного сравнения. Главное различие между ними, возможно, заключалось в том, что первая школа отличалась менее строгим и натренированным исполнением, чем вторая, с большим изяществом форм и благородством осанки. Каллон и Онатас были выдающимися художниками Эгины, последний, по-видимому, был более знаменитым. Из-за сложности своей работы оба считались ниже Каламиса. Онатас особенно интересен, поскольку мы знаем о двух его главных скульптурах — обширных жертвоприношениях Олимпии и Дельфам, одна из которых изображает греков перед Троей, бросающих жребий, чтобы определить соперника Гектору, а другая изображает битву над павшим царем тапигийцев, Описом. Сюжеты этих работ, особенно последней, и особенность, подчеркиваемая Павсанием, что герои до Трои были представлены вооруженными только шлемом, копьем и щитом, вероятно, чтобы дать простор для демонстрации мастерства художника в обращении с обнаженной натурой, напоминают нам о двух хорошо сохранившихся группах фронтонов храма Афины в Эгине, которые по стилю, должно быть, были тесно связаны с фронтонами Онатаса. Эти бесценные мраморные изделия были обнаружены в 1811 году, а на следующий год, по счастливому стечению обстоятельств, попали во владение Людовика I., в то время наследного принца Баварии. Десять из оставшихся статуй принадлежат западному

фронтоны, а пять - восточному; таким образом, большая часть первой группы сохранилась, и, поскольку сцены на обоих фронтонах почти полностью похожи, их общее расположение может быть восстановлено с достаточной уверенностью. То, что находится над главным фронтом, символизирует борьбу за павшего героя, вероятно, Оикла в состязании Геракла и эгинетянина Теламона с Лаомедонтом из Трои. В заднем тимпане изображена сцена извлечения тела Ахиллеса или Патрокла. Сюжеты, столь тесно связанные, не могли привести к большой разнице в композиции, максимум к таким незначительным вариациям, как характеристика Геракла в первой группе или Париса во второй, если это последнее рассматривать как эпизод, в котором принимал участие этот герой. На обоих фронтонах павший воин лежит у ног Афины-защитницы (рис. 200), в то время как с каждой стороны, симметрично расположенные, бойцы любой из сторон пытаются схватить тело и оттащить его от места схватки. Над этими сутулыми фигурами воины угрожают друг другу копьями; но неизвестно, были ли двое или четверо из них активно сражались. Последнее число было недавно установлено по многочисленным фрагментарным останкам, которые, если они вообще принадлежат к этой группе, невозможно определить иным способом; опровержение этой теории Ланге, предпринятое Юлиусом, не снимает спорного вопроса. За этими воинами, согласно договоренности Брунна, следовали два коленопреклоненных копьеносца, возможно, защищая щитами двух лучников, находившихся в аналогичном положении. Судя по кожаной кирасе и так называемому фригийскому колпаку, один из лучников уроженец Востока, возможно, Парижа. За исключением Геракла на восточном фронте, которого отличает львиная шкура, ни один из других сражающихся не отличается личностью. Углы треугольника заполнены двумя павшими воинами. Таким образом, вся группа составлена со строгим соблюдением симметричного соответствия и условий, налагаемых фронтоном; все попытки достичь относительного действия и реализма отброшены, и впечатление пантомимы неизбежно. Очертания корпусов, их положение и действия верны вплоть до мельчайших деталей и демонстрируют определенность формы и техническое совершенство, которые при отсутствии какой-либо опоры для корпусов или при чрезвычайной тонкости щитков поистине поражают. Фигуры восточного фронтона кажутся особенно совершенными и, по-видимому, являются работами более поздних скульпторов, менее ограниченных с точки зрения стиля и художественных способностей, чем мастер или мастера западной группы. Если в последнем, как уже отмечалось, естественно думать об Онатасе, то первое, соответственно, приписывается Каллителю, сыну, ученому и помощнику Онатаса, который работал во многом так же, как и его отец, но также под прогрессивным влиянием молодого поколения. В разительном контрасте с превосходной и, с формальной точки зрения, почти безупречной анатомической обработкой тел, две вещи кажутся особенно важными, поскольку указывают на пределы художественных способностей того времени, а именно, все головы и две статуи божества Афины. Первые лишены идеальной красоты или выразительности, на что скульптор, очевидно, чувствовал себя неспособным. Поэтому он вырезал черты лица в соответствии с определенной формулой, и кажущуюся улыбку, возникающую в результате того, что рот вытянут наружу, а уголки век приподняты, следует рассматривать как бессмысленное воспоминание о более старом стиле. Глаза слишком выпуклые, а подбородок слишком заостренный и маленький - дефекты предыдущей практики, еще не полностью преодоленные. Афина показывает, как упрямо религиозным изображениям отказывали в достижениях, достигнутых в других скульптурах, чтобы сохранить традиционный и освященный тип, насколько это возможно, от изменений. В то время как для других статуй художник имел перед глазами живых воинов палестры, его моделью для этой послужило священное изображение, стоящее внутри храма. Очевидный контраст между чопорной осанкой и архаичными одеяниями Афины и остальной группы, таким образом, объясняется более естественно, чем представлением о том, что, по замыслу художника, богине не требовалось никаких реальных действий, что легкого поднятия щита, как божественного "до сих пор и не дальше", было достаточно, чтобы показать ее сверхъестественную силу и защитить павших. Неловкий поворот ступней, который был вызван не столько ограниченностью пространства,

сколько воспоминанием об античном религиозном изображении, можно было бы сделать тем более безопасным, что снизу его вообще не было видно. То, что скульптор, однако, в своей любовной преданности своей работе не воспользовался этим последним соображением, ясно из того факта, что тела так же тщательно обработаны сзади, как и спереди, хотя половина этого труда никогда не могла быть оценена по достоинству с момента первой установки фигур до их обнаружения среди разрушенных руин и их приема в Мюнхенской Глиптотеке. Эффект от всего этого был существенно усилен бронзовыми аксессуарами, такими как копья, пояса с мечами, луки, стрелы, Горгонейон и змеи на эгидах Афины и т.д.; И еще больше интенсивным красным, синим и другими цветами на шлемах и развевающимся гребнях, щитах и кайме одежды, сандалий и изделий из кожи, а также тонировкой волос, глаз и губ — вся эта роспись, вероятно, строго гармонировала с соседними архитектурными элементами, которые, несомненно, были обработаны аналогичными пигментами. Из других статуй архаического образца только одна оказалась современницей фронтовых скульптур Эгины и принадлежала к той же школе, что и они, а именно, так называемый юноша из Стрэнджфорда в Британском музее. Работа более близка к статуям западного, чем к статуям более позднего восточного фронтона храма; но, несмотря на заметное сходство в обработке туловища, формирование черт отличается настолько отчетливо, что фигуру вряд ли можно приписать одному и тому же мастеру. Когда Павсаний говорит об Онате, что, хотя он и принадлежит к Эгине, он все же не ставит его ниже любого современного скульптора Аттики, эта краткая похвала говорит не столько непосредственно об индивидуальности Оната, сколько о решительном относительном положении двух школ. Это показывает, что в целом стиль Эгины считался неполноценным. Можно сделать вывод, что в то время было по крайней мере три афинских скульптора, которые превзошли художников фронтовых групп храма на Эгине, а именно, Гегий (Hegesias), Критий и Несиот, не говоря уже о несколько более старых Эндоях, Антеноре и Амфикрате. Литературные упоминания об их работах не содержат никакой ценной информации; но Фридрихс обнаружил в скульптурах Неаполитанского музея, которые до сих пор проходили под названием "Гладиаторы", копии с одного из лучших произведений Крития и Несиота. (Рис. 201.) Они представляют Гармония и Аристоклону, убийц тирана Гиппарха, — группу, узнаваемую по аттической тетрадрахме, по рельефу, украшающему мраморное сиденье в Афинах, и по более слабому воспроизведению, которое сейчас находится в Джардино Боболи во Флоренции. Поскольку копии такого рода не позволяют сделать однозначных выводов относительно стиля знаменитых памятников, мы должны рассматривать в них только общую композицию. Однако их достаточно, чтобы показать, что фигуры свободного и смелого действия не могут быть отнесены к Памятнику Антенора, построенному еще в 509 году до н.э. Помимо школ Эгины и Афин, в этот период существовали скульптурные мастерские с хорошей репутацией в Сикионе, Аргосе, Коринфе и Фивах. Еще во времена критских Дедалид Дипойноса и Скиллиса Сикион был одним из главных городов художественной промышленности; а в начале пятого века два знаменитых брата, Канахос и Аристокл, стояли во главе местной школы, которая просуществовала на протяжении семи поколений. Главное произведение Канахоса, колоссальный Аполлон из святилища Бранхида в Милете, держащий в вытянутой правой руке подвижного, вероятно автоматического, оленя, известно только по изображениям на монетах и бронзовой статуэтке в Британском музее (рис. 202); последнее показывает, что мастер лишь немногим отошел от архаичной твердости прежних времен, хотя и стремился достичь большей мощи и благородства форм, особенно головы и черт лица. Другой колоссальный Аполлон работы Канаха в Фивах отличался от фигуры в Милете тем, что был сделан из дерева. Хриселефантиновая Афродита в Сикионе, изображенная с поло на голове с цветком мака и яблоками в руках, должно быть, была особенно архаичной по замыслу. Две другие работы, более свободные от иератических влияний и ограничений, вероятно, были выполнены в менее ограниченном стиле; а именно, "Муза с сириноксом", выполненная вместе с двумя другими братом мастера, Аристоклом, и "Юные скакуны".

Аргосская школа известна под одним великим именем, непосредственно связанным с высочайшим развитием искусства, - Агеладас, современник мастеров Эгины, Афин и Сикиона, упомянутых ранее. Из-за молчания древних авторов относительно стиля этого мастера можно получить мало информации о нем; известно только, что Муза с Барбитоном, его многочисленные фигуры Зевса и Геракла, различные статуи победителей, квадриги и группы жертвоприношений по обету в Дельфах были сделаны из бронзы. Агеладас был учителем трех величайших скульпторов Греции — Мирона, Поликлита и Фидия; и он должен, хотя бы только по этому поводу, быть поставлен выше своих современников. Подробное рассмотрение других аргивских скульпторов, Аристомедонта, Главка и Дионисия; коринфян, Диилла, Амikleя и Хиониса; фиванцев, Аристомеда, Сократа и других; Каллона из Элиды или спартанца Гитиада, лишь немногим продвинуло бы историю искусства. Какими бы выдающимися они ни были, они, по-видимому, скорее продемонстрировали мощь своих школ и влияние школ Эгины и Афин, чем благодаря индивидуальным способностям поднялись над академическим искусством своего времени. Как мастера личного значения, в которых прогресс, достигнутый их собственным гением, намного превзошел их раннее обучение, можно упомянуть трех молодых скульпторов: Каламиса, вероятно, из Афин; Пифагора из Региона, в Великой Греции; и Мирона из Элевферы, на границах Беотии. Каламис работал в основном с религиозными фигурами, и в них он не мог полностью отбросить иератические ограничения в отношении положения и обработки деталей. Он считался несколько менее жестким по стилю, чем Каначос или Каллон, но уступал Майрону в правдивости по отношению к природе. Этот мастер, по-видимому, мало продвинулся в моделировании тела в целом, хотя Лукиан хвалит ритмичное положение ступней и красоту суставов своей Сосандры; но в изображении головы ему удалось добиться решительного прогресса по сравнению с художниками, создавшими фронтонные группы Эгины. В этом отношении его Алкмена, должно быть, была очень важна; но главным среди произведений Каламиса была Сосандра, вероятно, Афродита, вошедшая в поговорку из-за своей грации и красоты. Лукиан, сравнивая наиболее выдающиеся образцы среди всех произведений искусства, иллюстрирующих совершенную красоту, сделал это со знаменательными словами: "Каламис может украсить наш идеал целомудренной скромностью, и его улыбка может быть благородной и бессознательной, как у Сосандры". Принимая во внимание это суждение, ясно, что жесткие, уродливые головки эгинетских шариков не следует приписывать творчеству Каламиса; что изящная и красивая форма черт была одним из главных усовершенствований, произведенных им. На ограниченность его творчества указывает другое уведомление. Плиний рассказывает, что Каламис был непревзойденным в изображении лошадей; но Пракситель убрал возничего из одной из старых квадриг и создал на ее месте другую, "чтобы люди Каламиса не казались ниже его животных". Следовательно, его возничий должен был неблагоприятно контрастировать с лошадьми и нарушать гармонию целого; это ни в коем случае не должно рассматриваться как противоречащее описаниям красоты его религиозных образов, поскольку очаровательная грация, отличавшая спокойные фигуры божеств и героев, должна была быть заменена в возничем атлетической жизнью, соответствующей по положению и действиям волнующей ситуации, и такие представления, очевидно, были за пределами возможностей мастера, способного в других отношениях. Примеров, достоверно относящихся к Каламису, не существует, хотя статуя Аполлона на Омфале, найденная в Афинах, сразу демонстрирует архаические ограничения и прогрессирующее мастерство, которые можно приписать этому периоду греческой скульптуры; в то время как так называемая Веста, ныне находящаяся во владении Торлони, возможно, сохранила воспоминания о Сосандре. Обе эти работы, очевидно, являются произведениями художников, которые представляли себе богов не просто грациозными и приятными, а строгими и серьезными существами. Известно, что статуи Аполлона работы Каламиса были привезены из Керамикоса в Афинах и из города на берегу Понта в римский капитолий; но это вряд ли можно приводить в качестве аргумента в пользу подлинности фигуры на Омфале.

Тем самым моментам, в которых Calamis потерпел неудачу, два других названных артиста посвятили себя с заметным успехом. Работы Пифагора из Региона, который ограничивался бронзой в качестве материала, в то время как Каламис работал с мрамором, золотом и слоновой костью, не обнаруживают никакой связи с работами последнего в отношении сюжетов, поскольку в большинстве своем это были статуи победителей и изображения героев в несколько жанровой концепции. Из первых Павсаний и Плиний восхваляют Энтимоса как одно из самых превосходных среди леса изображений, посвященных в Олимпии; из последних хромающий Филоктет прославлялся многими эпиграммами, поскольку заставлял наблюдателя самого чувствовать боль в раненой ноге. Чтобы достичь такого выражения, недостаточно охарактеризовать страдание только в пораженной конечности, но боль должна быть очевидна во всем теле, в осанке, а также в шаге; в продолжающемся напряжении всех мышц и в одностороннем напряжении здоровой ноги. Филоктет иллюстрирует непостижимый в других отношениях рассказ о способностях мастера. Диоген Лаэртский говорит, что из всех скульпторов Пифагор первым обратил внимание на ритм и симметрию. Это единство движения или ритма с уравновешенностью или симметрией, которое само по себе придает чувство безопасности и гармоничного совершенства различным членам возбужденных фигур, и сделало работу такой эффективной. Те же принципы, должно быть, отличали статуи победителей, которые, по-видимому, предназначались скорее как примеры различных способов ведения боя или подготовки к нему, чем как индивидуальные портреты. Согласно этому, главная заслуга этого мастера, по-видимому, заключалась в органичной правдивости его фигур, и этому ни в коем случае не противоречит довольно тривиальному суждению Плиния о том, что Пифагор был первым, кто указал на сухожилия и вены и более тщательно смоделировал волосы; поскольку повышенная анатомическая правильность естественным образом сопровождала органичное действие и реализм этих работ.



Рис. 203. Мраморная копия метателя дисков работы Мирона.
(In the Palazzo Massimi alle Colonne in Rome.)

В этом выражении движения каждой тренируемой частью тела Пифагора все еще превосходил Мирон. Основоположник металла, как и первый, он приобрел свою известность главным образом как создатель статуй победителей, хотя, обладая признанной универсальностью, он выполнил множество изображений божеств и героев. Две из первых были очень известны — "Бегун Лада" и "Метатель дисков"; обе они принадлежали к тому классу работ, которые иллюстрировали природу самой игры. Ибо Ладас был показан в тот момент, когда после чрезмерных усилий он достиг цели и там, как победитель, пал замертво: согласно выражению эпиграммы к этому произведению, это было так, как если бы последний вздох из пустых легких слетел с его губ. Для такого создания даже самого совершенного положения при беге и указания на относительные движения туловища и рук было недостаточно; главное заключалось в тяжело дышащей груди, открытом рте и ноздрах: должно быть, было чудесно показано последнее усилие легких. В другой эпиграмме говорится о "*дышащем*", а не о *бегуне* Ладасе. То, что это чудесное представление сосредоточенного действия не было в ущерб внешним элементам, показывает другой упомянутый ранее победитель, метатель дисков, слава которого подтверждается не только похвалами Лукиана, но и многочисленными копиями, сделанными в древности. Многие из последних сохранились, мраморные фигурки размером с оригинал и бронзовые статуэтки, свидетельствующие об увлекательном действии на дискотеках; атлетическое тело юноши, наклоняющегося вперед, чтобы набрать больший импульс; пальцы одной ноги цепляются за землю, пальцы другой скользят по ее поверхности; и все приготовлено для броска, который должен последовать немедленно. И все же наиболее сохранившаяся копия, находящаяся во дворце Массими (рис. 203), безусловно, во всех отношениях уступает оригиналу. Мифологическая жанровая группа Мирона, судя по существующим копиям, была столь же эффектной: она иллюстрировала легенду о флейте, изобретенной и изгнанной с проклятием Афиной и найденной несчастным Марсием. Статуи в Латеранском и Британском музеях изображают Сатира, отпрянувшего в удивлении, мгновенное проявление желания и страха было схвачено и выражено с таким же непревзойденным мастерством, как атлетические движения бегуна и метателя диска. Именно этот самый дух жизни сделал "корову Мирона" столь знаменитой в древности, что на нее дошли до нас не менее тридцати шести эпиграмм. Петроний, восхваляя этого мастера, говорит, что, изображая животных, Мирон, казалось, вложил в бронзу само дыхание жизни; и когда Плиний говорит, что он умножал природу, это не может иметь никакого другого значения, кроме того, что художник достиг такого живого эффекта, что его работы казались скорее выросшими, чем художественным творением.



Рис. 204.—Статуэтка Афины Парфенос, Афины.



Рис. 205.—Фрагмент из Британского музея, скопированный со Щита Афины Парфенос.

Школы Эгины, Афин, Сикиона, Аргоса, Региона и других городов, где в основном было сосредоточено искусство, процветали во время персидских войн — величайшего периода Греции, с 490 по 450 год до н.э., когда Мирон, ученый из Агелады, был еще молод. Непревзойденное величие этой эпохи, ставшее великолепной кульминацией всей эллинской жизни, должно было способствовать развитию искусства, тем более что опустошительные последствия войны и последующее обогащение победителей предоставили полную возможность и средства для монументальной деятельности. Какое влияние это оказало на архитектурную индустрию, было описано в предыдущем разделе, и легко понять, что скульптура шла рука об руку с этим; более крупные храмы нуждались в изображениях богов, их фронтовых группах, рельефах метоп и фризах, а также в дополнении к скульптурным подношениям по обету, вызванным

благодарностью победителей. Афины, больше, чем любое другое место в Греции, нашли повод и средства для этих работ, будучи опустошены Ксерксом и Мардоном в 480 и 479 годах до нашей эры, как ни один другой крупный город Греции. Благодаря налогам, взимаемым с конфедеративных штатов после осады Микале, ее владения были больше, чем у всех других греческих республик вместе взятых. Таким образом, Афины увидели, как самый совершенный цветок греческой архитектуры восстал из пепла персидской катастрофы, а рядом с ним появились величайшие творения скульптуры. Однако ни то, ни другое не возникло как по волшебству на опустошенной земле; было необходимо, чтобы нация сначала перевела дух, оправилась от почти сверхъестественных усилий, предпринятых во время войны, и обеспечила защиту и укрытие путем строительства укреплений и жилищ. Только после этого они смогли посвятить себя великим монументальным начинаниям, для совершенного завершения которых потребовалось не одно поколение, и, таким образом, создание скульптурных украшений было еще более отложено. Более старые мастера, рассматривавшиеся до сих пор, практически не принимали участия в главных произведениях этого периода. Ум Фемистокла был настолько практичен и в такой степени направлен на укрепления, что ему и в голову не приходило занимать художников монументальной скульптурой. Его преемник, Кимон, сын Мильтиада, начал заново строить культовые сооружения, но не зашел так далеко, чтобы ввести скульптурный орнамент, по крайней мере, в его главной составляющей - скульптуре. Впервые это достигло совершенства в царствование Перикла, и благоприятная судьба распорядилась так, что именно в это время, когда это было необходимо как никогда прежде, появился гений, под руководством которого было достигнуто наиболее полное развитие. Этим величайшим из скульпторов был Фидий, сын Хармида, афинянин по происхождению. Десятилетним мальчиком он видел, как его соотечественники под командованием Мильтиада шли к Марафону, и, будучи юношей, разделял ликование по поводу славной победы при Саламине. В то время, вероятно, покинув школу Гегиаса, своего первого учителя, он обратился к Агеладу Аргивянину, который, возможно, приехал в Афины для того, чтобы при восстановлении города применить свое искусство в произведениях, оставшихся нам неизвестными. Когда Перикл вступил на свой знаменитый пост президента (444 г. до н.э.), Фидий, уже преклонный в годах, пользовался такой великой славой по всей Греции, что, как только Перикл поставил его во главе всего монументального искусства Афин, художники выдающегося ранга без зависти подчинились его руководству. Располагая лишь скудными и разрозненными литературными заметками, которыми мы располагаем, невозможно по работам этого мастера проиллюстрировать его жизнь до времен Перикла, поскольку они не только недостаточно известны, но и связаны лишь с несколькими хронологическими фактами. Среди его произведений следует упомянуть бронзовую группу, освященную в Дельфах афинянами под предводительством Кимона на десятую часть добычи, взятой при Марафоне. На ней был изображен Мильтиад между Афиной и Аполлоном в окружении героев-предков десяти Аттических Филов. В художественном отношении об этом известно не больше, чем о статуе юноши, венчающего себя лентой победителя в Олимпии; о раненой амазонке, работе, подготовленной для соревнования, в котором Фидий был превзойден Поликлеем; о мраморном Гермесе в Фивах; или о трех задрапированных статуях Афродиты, одна из которых, та, что в Элиде, была хризелефантовой, а две другие были мраморными. Художник использовал свои способности в основном в более высокой области — в изображениях Афины и Зевса. Шесть из первых более или менее известны; самой знаменитой была бронзовая Афина Лемноская на Афинском акрополе, названная так потому, что была освящена аттическими колонистами из этого места и известна под именем “прекрасная”; второй была колоссальная статуя, также из бронзы, стоявшая между Эрехтейоном и Пропилеями, гребень шлема и наконечник копья которой блестели над крышей Парфенона высотой в двадцать метров и были видны в море до мыса Сунион. Щит, стоящий на земле - и, возможно, более позднее творение — был украшен Мисом по эскизу Паррасия рельефной кентавромахией. Не говоря уже об Афине Арее на Платеях, колоссальной деревянной фигуре в золотых одеждах, обнаженные части тела сделаны из мрамора, мы, наконец, подходим к несравненной хриселефантиновой

фигуре в Афинском Парфеноне, в которой навсегда утвердился тип Афины. Несколько свидетельств — мраморная статуэтка, недавно найденная в Афинах (рис. 204), жалкая небрежная имитация; а также плохая мраморная копия щита, обнаруженная вскоре после этого в Британском музее (рис. 205) — позволяют понять композицию в ее основных чертах. Стоя прямо, со слегка наклоненной вперед головой, одетая в хитон без рукавов и эгис, в шлеме, украшенном сфинксом, она опиралась левой рукой на щит, в то же время держа копье, прислоненное к ее плечу и украшенное змеей Эрихтония, извивающейся вверх; правая рука, вытянутая, несла фигуру Победы двухметровой высоты, которая, повернувшись к богине, подносила ей золотой венок. Основание статуи и даже края сандалий на толстой подошве были украшены рельефами. На золотом щите внутри была изображена гигантомахия, а снаружи — битва амазонок, о которой мы получили дополнительную информацию из вышеупомянутой находки. Роковой портрет самого художника можно ясно узнать по ярко выраженным индивидуальным чертам лысого мужчины с боевым топором в поднятых руках, выделяющегося из-за своей почти полной наготы среди полностью экипированных молодых людей. Этот портрет вызвал безжалостное преследование скульптора и его покровителей; после того, как обвинение в хищении золота с одежд Афины было доказано необоснованностью путем изъятия и взвешивания металла, эта фигура дала повод для жалобы на святотатство, и художник был вынужден провести остаток своей жизни в тюрьме. Афина Парфенос была превзойдена колоссальной статуей панэллинского Зевса в Олимпии, также хриселефантином, который демонстрировал наивысший триумф Фидия. Бог в оливковом венке с зеленой эмалью, венчающем его золотые локоны, и в одеждах, ярко отороченных золотом, восседал на великолепном троне, ножки которого были украшены фигурами Победы в два ряда, а подлокотники — сфинксами, в то время как спинка заканчивалась группами Хор и Харит, ступени, перекладины, обшивочные доски и т.д., опора была украшена множеством других круглых и рельефных скульптур. В его правой руке, обращенной к нему, была Победа, а в левой — скипетр, увенчанный орлом, сделанный из сочетания многих металлов. Эта фигура была величественной, с мягким выражением лица, но настолько могущественной, что одного жеста, казалось, было бы достаточно, чтобы заставить содрогнуться землю и небеса. Художник поставил своей целью это двойное выражение, руководствуясь в своем творчестве строками Гомера, где он изображает Бога богов, кивающего в знак согласия Фетиде, которая молит о прославлении своего сына Ахилла:

- Сказал он и кивнул, сдвинув темные брови,

Развевал на своей "бессмертной голове" амброзиевые локоны,

И весь Олимп затрепетал от его кивка.



Рис. 206. Монеты Элида. Увеличено на треть.



Рис. 207. — С восточного фронтона Парфенона. Деметра и Персефона.



Рис. 208.— С восточного фронтона Парфенона. Афродита и Пейто.

То, что Фидий достиг своего идеала, было единодушно засвидетельствовано как его собственным временем, так и более поздним миром, поскольку у него была возможность увидеть это замечательное представление. Даже само божество, должно быть, одобрило это, поскольку, согласно красивой легенде, когда мастер, завершая свою работу, молился о ниспослании знака благосклонности с небес, удар молнии проник в храм и упал на пол в месте, которое в более поздние времена было отмечено как священное. Всю древность пронизывало чувство, что олимпийский Зевс Фидия был величайшим и божественнейшим из всех произведений искусства, не увидеть которое было несчастьем, заслуживающим оплакивания, и вид которого снимал с души все заботы и печали. Поэтому вместо того, чтобы останавливаться на похвалах, которые древние воздавали деталям, нам следует скорее попытаться понять основные черты, которые оправдывали это мнение и которые были характерны для учителя. Архаическая скованность, преобладающая в

работах Агеладаса и Каламиса, была преодолена; но сочетание всех предыдущих результатов и почти абсолютная правильность формы, соединенные с идеальной красотой, совершенно недоступной любому реальному опыту, не могли быть главными причинами этого восхищения. Это было действительно важно, особенно ввиду огромных трудностей, связанных с хризелефантовым процессом — при обработке золотых пластин; при подготовке, стружке и соединении слоновой кости, столь неподатливой резцу, и, наконец, при закреплении ее на деревянной форме. Но существенная и характерная заслуга заключалась в телесном воплощении великого и поистине богоподобного идеала, использующего человеческую форму только как слово, посредством которого находила выражение возвышенная мысль. Художник поставил перед собой самую возвышенную цель, а именно — представить взорам всего мира высочайшее представление о божественности, как оно представлено в Афине, богине разума, и в Зевсе, царе богов. Отсюда большое количество Афин, казненных Фидием, и Афродита Урания, великая “небесная” богиня, женское начало вселенной; отсюда также меньшее количество изображений мужских или героических форм или подчиненных божеств, в которых этот учитель мог бы превзойти — как Поликлеит в своей Амазонке, — потому что они не соответствовали его природе или не содержали в себе того идеального величия, которое он хотел раскрыть. Хотя две колоссальные хризелефантиновые статуи, несмотря на скоропортящийся характер их конструкции, сохранялись сравнительно долго — они существовали в конце четвертого века нашей эры, — тем не менее, нет копий, которые показывали бы что-то большее, чем их общую композицию. Мраморная статуэтка Афины (*рис. 204*) уже упоминалась; что касается олимпийского Зевса, то копия с монеты Адриана, демонстрирующая обычную небрежность и слабость (*рис. 206*), в более поздние времена была справедливо предпочтена маске Зевса из Отриколи, ранее считавшейся копией Фидия. Хотя классические заметки часто дают единственную информацию о шедеврах Фидия, до сих пор сохранилось множество оригинальных экспонатов из его мастерской. Мы не можем привести в качестве примеров великолепные метопы и фриз так называемого Тезейона в Афинах, какими бы совершенными ни казались эти изображения подвигов Геракла и Тесея на первом и битвы кентавров и Титанов на втором; поскольку неизвестно, когда был освящен этот храм, невозможно доказать, что его орнаменты были выполнены в период, пришедшийся на художественное руководство Фидия. Мы также не можем отнести к этой школе скульптуры Эрехтейона, которые не были завершены до 408 года — прекрасные кариатиды портика или остатки рельефа фриза, сохранившиеся, к сожалению, лишь в скудных фрагментах. Эти фигуры, действительно, были вырезаны не из блоков самого фриза, а из кусочков пентиликового мрамора и прикреплены к темному основанию из элевсинского камня, вероятно, для эффекта цвета. Столь же мало мы можем сослаться на лучше сохранившиеся рельефы на фризе и балюстраде небольшого храма Бескрылой Победы перед Пропилами, которые, из-за их большого сходства со скульптурами Галикарнасского мавзолея, кажутся скорее относящимися к следующему периоду. Овербек считает вероятным, что фриз имеет отношение к битве при Платеях; а балюстрада, согласно Кекуле, может иметь какое-то отношение к возвращению Алкивиада. Оценивая фидианскую школу, можно сказать, что Парфенон предлагает, однако, богатый материал по трем видам скульптуры — круглым статуям, высокому и низкому рельефу; хотя неудачная бомбардировка Афин венецианцами в 1687 году, когда разрыв бомбы в прекрасном храме, который тогда использовался как пороховой склад, и последующий взрыв уничтожили более половины работ. Последние два столетия также не прошли бесследно; так что ограбление лорда Элджина, в конце концов, могло оказаться преимуществом, поскольку большая часть скульптур была защищена и стала доступной с начала этого столетия в залах Британского музея. Особенно прискорбно, что фронтоны пострадали больше всего; ибо совершенство этих главных произведений, должно быть, имело для художника величайшее значение, и эти колоссальные статуи наилучшим образом продемонстрировали бы его способности. Однако до вышеупомянутой катастрофы они были серьезно повреждены в результате того, что Храм Афины Парфенос был преобразован в церковь Марии Парфенос, а

позже в мечеть, разрушению, по-видимому, также способствовала умышленная злоба христианских и мусульманских фанатиков. После взрыва они еще больше сократились из-за неудачной попытки венецианцев увезти в качестве трофея мраморную колесницу и лошадей. Несколько заметок Павсания о сюжетах фронтоных групп, рисунков французского художника Керри (сделанных незадолго до бомбардировки) и останков, хранящихся в Британском музее, достаточно, чтобы передать концепцию общей композиции. Восточный фронтон изображал рождение Афины; не удачную, искусственную сцену, когда богиня в полном снаряжении выскакивает из головы Зевса, как это часто изображают на картинах на вазах и бронзовых зеркалах, а мгновение спустя, когда она предстает перед божествами Олимпа. Вся центральная часть группы, включая высших божеств, главная особенность композиции, утрачена; остальное в большей части сохранилось. Поскольку действие происходило на Олимпе, Гелиос и Селена со своими квадригами были выбраны подходящим образом в качестве границ композиции; первый поднимается из моря в левом углу фронтона, вторая опускается в правом; ночь исчезает перед рассветом. Соседние статуи, хотя и сильно изуродованные, сохранились. Рядом с Гелиосом был Дионис, отдыхающий на своей тигровой шкуре; с двумя сидящими женскими фигурами, Деметрой и Персефоной (*рис. 207*), к которым спешит Ирис, объявляя о рождении Афины. С другой стороны, рядом с Селеной, на коленях Пейто лежала Афродита (*рис. 208*); а затем Гестия, которой Гермес, как другой вестник, приносит радостную весть: эти последние скульптуры были почти полностью уничтожены во времена Керри. Ника—Победа—оставшаяся только в виде торса, по-видимому, последовала за Аресом, продвигаясь к середине фронтона, принося приветствия новорожденной богине. Все остальное было разрушено до 1680 года н.э., и, следовательно, главные фигуры композиции неизвестны; но, вероятно, между Триумфом и Афиной стоял Гефест, отшатнувшийся после того, как нанес удар по голове Зевса. Афина стояла рядом со своим отцом, но неизвестно, находился ли последний точно в центре фронтона, или же обе фигуры были в равной степени удалены от него. Если бы это последнее было так, что, пожалуй, вероятно, то для разделения пространства потребовалось бы еще одно божество с правой стороны. Остальные боги Олимпа, Посейдон, Артемида и Аполлон, вероятно, были расположены в таком порядке между Зевсом и Иридой. Группа западного фронтона изображала состязание Афины и Посейдона за землю Аттики. Композиция достаточно четкая, хотя средние фигуры здесь также исчезли. Два главных божества, стоящие по обе стороны от оливкового дерева в центре, поворачиваются к своим колесницам, колесницей Афины управляет Победа, колесницей Посейдона - Амфитрита; в обе были запряжены лошади, причем колесницу Посейдона не влекли дельфины или гиппокампы, как предполагалось ранее. Сознание победы выражалось в осанке Афины и ее коней, в то время как склоненная голова Посейдона признавала свое поражение: исключение соленых волн моря из цветущих лугов и рощ, орошаемых Кефиссом. Углы фронтона за колесницами были заняты свитой участников состязания и местными божествами; точное определение их невозможно, хотя на стороне Афины, возможно, были сгруппированы представители афинского континента, а на стороне Посейдона - моря и островов; при этом предполагается, что фигура Кефиссоса заполняла крайний угол слева, а Илиссоса с Каллироем - правый. Действие происходило в Аттике; и, поскольку земная местность должна была быть четко охарактеризована и населена, было желательно не вводить снова всех олимпийских божеств восточного фронтона. Вероятно, что в древности пейзаж, видимый с этого главного фасада Акрополя, был знаменит многими местными мифами, которые больше не знакомы ученому, и при незнании которых невозможно дать адекватное объяснение. Сами по себе композиции свидетельствуют о величии и возвышенности мастера, создавшего и расположившего их в соответствии с природой, одновременно декоративной и непринужденной. Останки с большой простотой и широтой деталей демонстрируют силу и величие, которые возвышают их над всеми известными произведениями скульптуры. В их любовном и совершенном моделировании обнаженной натуры и драпировок, в их свободе от наигранности мотивов или изображения и в их полном отсутствии какого-либо

стремления к мнимому эффекту, они кажутся скорее творениями магии, чем искусной резьбой людей.

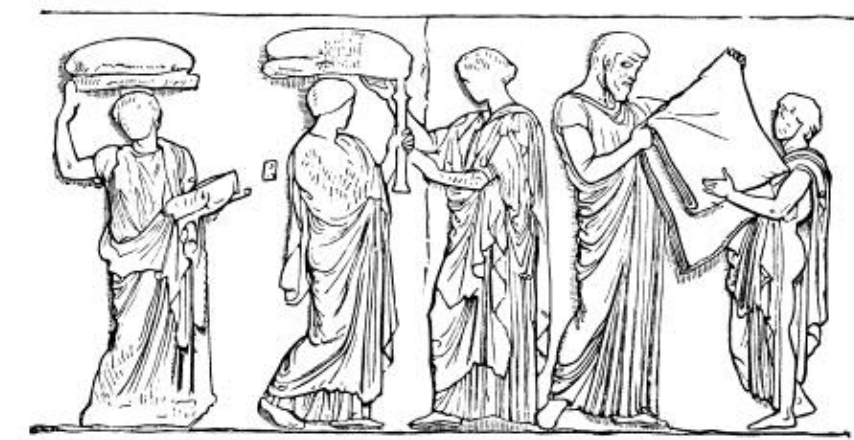


Рис. 209. Фрагмент фриза целлы Парфенона.

Великолепный и прославленный фриз, или, правильнее сказать, зофорос, окружал всю целлу. Он сохранился почти на четырех пятых своей длины, основная часть останков находится в Британском музее. Очевидно, что лишь немного, если вообще что-либо, из этой обширной декоративной работы могло быть выполнено рукой самого Фидия; но можно предположить, что грандиозный замысел принадлежал ему, и резьба, несомненно, была выполнена под его руководством. Представленная сцена представляет собой праздничные панафинейские шествия, внушительное посвящение тщательно продуманных даров божеству-хранителю и, вероятно, также разделение призов победителям в различных гиппических, гимнастических и музыкальных играх. Движение поезда начинается в юго-западном углу целлы и оттуда продвигается на восток, со стороны входа в храм. Таким образом, он естественным образом разделен на две части, одна из которых занимает западную и северную, другая - южную стороны целлы; они объединены над пронаосом, где показано, что двойная процессия прибыла в теменос перед храмом; жрец и жрица вместе с лицами, непосредственно задействованными в жертвоприношении, готовятся к священному акту — первый снимает свою верхнюю одежду, которую отдает юноше, стоящему рядом с ним, второй берет откидное сиденье у служанки. (Рис. 209.) Между этой центральной группой и остальной частью разделенной процессии несколько божеств, отвернувшись от прежних фигур, наблюдают за приближением поезда. Слева восседает Зевс на троне рядом с закутанной в покрывало Герой; за ними следует Крылатая Победа: Арес, обхвативший правое колено обеими руками, Деметра с факелом и Дионис, небрежно кладущий правую руку на плечо Гермеса. Справа, рядом с верховным жрецом, естественно, находилось место Афины, а по левую руку от нее все еще сохранились следы павшего Эгиса; рядом с ней стоял Гефест, опираясь на свой сучковатый посох; затем, глядя в его сторону, Аполлон, а еще дальше Пейто, Афродита и Эрос, последний нес тень от солнца. Боги удобно расположились как зрители, которые чувствуют себя невидимыми. Первые фигуры поезда, лидеры, уже достигли места назначения и стоят, тихо беседуя, опираясь на свои волшебные палочки. У следующих женщин и дев, которые несут вазы, кубки, сосуды для охлаждения, жаровни для благовоний и корзины - чудесный шлейф совершенно красивых форм, — движение вперед уменьшается по мере приближения к центру. По двум длинным сторонам следуют стада животных для жертвоприношения; коровы идут спокойно, едва ли нуждаются в руководстве, в то время как быки более или менее беспокойны, напоминая своими энергичными и мгновенными действиями о жизнеподобных деяниях Мирона. За ними следует музыка процессии — исполнителей на флейте и лире и праздничного хора; затем начинается длинная вереница колесниц и лошадей с их всадниками, которые заполняют большую часть

зофора с более длинных сторон и все это над эпинаосом. Красота и правдивость в действии этих фигур непревзойденны; самое разнообразное изменение положения сочетается с идеальной адаптацией к своеобразному стилю барельефа и мудрейшим подходом к размещению композиции в пространстве, определяемом архитектурными линиями. В то время как на восточном фронте процессия прибыла к месту назначения, на западном сцена все еще находилась на месте сбора и выстраивания. Здесь лошади взнузданы и выстроены в шеренги; но группы мужчин и юношей стоят в беспорядке, одни поспешно вооружаются, другие завязывают сандалии или поправляют плащи. Каждое действие и жест просты и полны смысла; они никогда не нарушают единства целого и не мешают соседним фигурам. Обнаженные формы и драпировка выполнены наиболее тщательно и одинаково во всем; аксессуары обозначены убедительно, хотя и менее изысканно. Когда церемониальные рельефы Ассирии или Персии сравниваются с фризом Парфенона, становится поразительно очевидным, что великолепие личного снаряжения и неодушевленных предметов, которое было так болезненно и детально проработано азиатским скульптором и возвышалось даже над схематическими изображениями божеств и людей, было для греческого художника ничем по сравнению с интеллектуальной и физической красотой, к которой великая эллинская раса проявляла свой главный интерес.

Третья группа скульптур Парфенона, орнаменты метоп, должно быть, меньше всего гармонировали с природой Фидия. Архитектурный каркас, должно быть, стал помехой и оковами, а проблема, как заполнить девятью две квадратные таблички точно такого же размера похожими изображениями, должно быть, действительно казалась неблагоприятной задачей. Эти рельефы в большей части утрачены или настолько изуродованы, что их невозможно разобрать; но, насколько можно судить по скудным остаткам, темой метоп на восточной стороне была гигантомахия, на обеих длинных сторонах - главным образом кентавромахия, в то время как на западной стороне была либо битва амазонок, либо персов. В отличие от низкого рельефа фриза, эти, первоначально окрашенные, были — из—за условий освещения - выполнены в таком высоком рельефе, что даже в некоторых местах были освобождены от земли. Разнообразие сюжетов, имеющих столь сильное сходство, удивительно, особенно в сражающихся кентаврах и греках, где победа того или иного бойца была возможна лишь с небольшим размахом: они прерываются изнасилованием девственниц и другими сценами, которые с уверенностью определить невозможно. Естественно, эта отчаянная задача не была бы выполнена без некоторых художественных неточностей, повторений и надуманных модификаций, особенно потому, что большая часть исполнения обязательно должна была быть передана скульпторам более низкого уровня; но некоторые из рельефов метопы по композиции в пределах данного пространства и по грандиозному, характерному рисунку едва ли менее восхитительны, чем фриз целлы. Во всех этих произведениях дух школы Фидия проявляется в ее внушительном величии и идеальной простоте; временами также можно наблюдать следы энергичных действий Мирона.



Рис. 210.—С Восточного фронтона Великого Храма Зевса в Олимпии.

Эти обширные произведения школы и мастерской Фидия не могут быть напрямую приписаны кому-либо из известных ученых и помощников мастера, многие из которых достигли личной известности. В первом ряду из них следует упомянуть Агоракрита с Пароса, любимого ученика Фидия, чьи работы были настолько совершенны, что древние часто сомневались, какому из этих скульпторов их следует приписать; возможно, однако, что это сомнение могло возникнуть из-за преобладающего впечатления, произведенного на некоторые статуи руководством и помощью мастера. Главными творениями Агоракрита были две Афины, Зевс и, в частности, колоссальная фигура Немезиды в Рамносе, предположительно возникшая из неудачливой Афродиты, подготовленной к соревнованию с Алкаменом. Другим ученым и помощником Фидия был Колот с Пароса, скульптор, который, по-видимому, ограничивался хризелефантиновым процессом и который особенно известен своей ролью в казни великого олимпийца Зевса. Другими работами Колота из золота и слоновой кости были Афина на Акрополе Элиды, Асклепий, воздвигнутый поблизости, и священный стол в великом Храме Зевса для распределения призов после Олимпийских игр, стороны которого были украшены рельефами.



Рис. 211.—С Западного фронтона Великого храма Зевса в Олимпии.



Рис. 212. Голова Аполлона с западного фронтона Великого храма Зевса в Олимпии.

Алкаменес из Афин, или Лемноса, и Паониос из Менде до сих пор считались главными среди ученых Фидия; но недавние раскопки в Олимпии во многом опровергли это мнение, если только, что весьма возможно, Павсаний не ошибся (ст. 10), приписав Алкаменесу скульптуры на фронтоне Храма Зевса вместо акротерии над ними, которая единственная упоминается в надписи как его работа. Никто не может обнаружить в обнаруженных фрагментах этих фронтонных скульптур, более многочисленных, чем в Парфеноне, ни малейшей зависимости от искусства Фидия, которому они, по-видимому, предшествуют по уровню развития. Группа восточного фронтона, приписываемая Павсанием Паонию, изображала момент перед гонкой на колесницах Оиномаоса и Пелопса (рис. 210); группа западного фронтона - борьбу лапифов и кентавров на свадьбе Пирита. (Рис. 211 и 212.) Характер этих работ, по-видимому, скорее связывает их со школой Каламиса, чем со школой Фидия, особенно это касается метопов. (Рис. 213.) Вопрос вряд ли будет решен до тех пор, пока науке не станут известны подлинные скульптуры Каламиса или остатки фронтонных групп храма в Дельфах, созданные его учениками Праксиасом и Андростеном из Афин, . В то же время невозможно опровергнуть гипотезу Брунна, который видит в обитателях Олимпии образцы

искусства, характерного для Северной Греции, замечательного своим живописным реализмом и отсутствием художественной и идеальной условности. Несомненно только, что эти группы намного уступают группам из Парфенона и, более того, тем, которые производились в любой афинской мастерской после времен Фидия. Даже если сомнительный рассказ Павсания окажется правдой, несомненно, что суждение о художественном стиле Алкамена и Пайониоса не может быть составлено только по этим декоративным скульптурам. Произведения той стадии развития, которую демонстрирует западный фронто́н Олимпии, не могли быть поставлены в один ряд с бронзовым пентатлосом прежнего художника, который был известен в древности под предикатом “образцовый”; точно так же Афродита Алкаменская не могла быть предпочтена статуе Агоракрита, которая была отретуширована самим Фидием. Обширная работа Алкамена в Афинах среди величайших преемников Фидия и Мирона была бы невозможна, если бы его работы не были намного выше во всех отношениях, чем те, которые приписываются ему среди недавних открытий в Олимпии, ввиду чего непостижимо, как Павсаний мог говорить об Алкамене и Фидии почти как о равных. Тот же аргумент применим и к Пайониосу, удачной иллюстрацией работ которого стало одно из самых важных открытий, сделанных в Альтисе, "Победа" (рис. 214), подтвержденное надписью на высоком треугольном пьедестале. Эта фигура действительно напоминает дух и методы фидийской скульптуры и сильно отличается от остатков восточного фронтона, как легко можно увидеть при сравнении рис. 210 и 214. Этот контраст можно объяснить только гигантским и почти непостижимым прогрессом или предположением, что это были работы разных художников и периодов.



Рис. 213. Метопы из целлы Великого храма Олимпии. Атлас, Геракл и нимфа Геспериды.



Рис. 214.—Победа Пайониоса из Олимпии.



Рис. 215.—С фриза храма Фигалии.

Если аттических художников этой эпохи уподобить планетам, вращающимся вокруг фидийского солнца, то там не было недостатка в звездах второй величины, принадлежащих к другим системам и движущихся по другим кругам. Особенно заметной среди этих последних была прямая и косвенная школа Мирона, художника, настолько ярко выраженного в своем замечательном натурализме, что его стиль не мог быть подавлен даже доминирующим идеализмом Фидия. Ликий, сын Мирона, судя по двум знаменитым произведениям, пошел по стопам своего отца. Это были статуи на Афинском Акрополе, изображавшие двух мальчиков, один из которых нес таз для святой воды, в то время как другой раздувал угли в кадилнице, придавая им живое сияние. Последнее напоминает о Дыхании Майрона Ладас; в этом случае, как и в Беге, учащенное дыхание было существенной чертой и не ограничивалось только раздутыми щеками, но должно было быть заметно в груди и теле. Фигура, несущая купель, была усердным

мальчиком из церковного хора, задыхающимся под слишком тяжелой ношей; и это тоже напоминает о Ладах. Еще одна статуя, Панкратиаст Автоликос, по утверждению Урлиха, принадлежащая Ликиосу, по-видимому, напоминала метателя Дискос Мирона. О том, что Ликий не ограничивал себя подобными жанровыми особенностями, свидетельствуют такие группы, как Аргонавты, и жертвоприношение граждан Аполлонии по обету в Олимпии, поистине грандиозная композиция, изображающая Зевса, решающего исход борьбы между Мемноном и Ахиллесом, согласно "Этиопис Арктиноса". В связи с Ликием можно упомянуть Стиппакса Кипрского, чей шедевр "Спланхноптес" — обжариватель внутренностей, мужчина, раздувающий огонь, — в свою очередь, напоминает мальчика из хора, раздувающего угли. Похожим на Умиравшего Ладаса, хотя и менее связанным напрямую, чем эти последние примеры, был смертельно раненный воин Кресиласа, у которого, согласно классическим рассказам, можно было измерить последние мгновения жизни; его раненая амазонка также, по-видимому, была больше в стиле Мирона и Пифагора, чем Фидия. В настоящее время не сохранилось ни работ непосредственных последователей Мирона, ни какой-либо засвидетельствованной копии; тем не менее, можно без колебаний приписать этой школе важное достижение, возможно, не принадлежащее ей в такой степени, как архитектурные скульптуры Парфенона мастерской Фидия, но имеющее больше общего со школой Мирона, чем с творчеством любого предыдущего мастера. Это фриз Храма Аполлона в Фигалии, который сейчас находится в Британском музее, архитектурное положение которого уже определено. Говорят, что храм был построен под руководством афинского архитектора; следовательно, вполне вероятно, что для его украшения были наняты аттические скульпторы, тем более что в скульптурах нет и следа аргивского влияния, которое преобладало в других частях Пелопоннеса и о котором подробнее пойдет речь ниже. Хотя сюжеты были аттическими, как битвы амазонок и кентавров, их нельзя сравнить со школой Фидия, поскольку вместо бесстрастного величия и идеальной простоты, которые характеризовали скульптуры Парфенона, в них есть страстность и возбуждение, известные в этот период только в работах, созданных под влиянием Мирона. Неудивительно, что этому чрезмерно страстному действию иногда не хватало красоты; исполнительская мощь, которой командовали в отдаленном городе среди Аркадских гор, была не на высоте, и не хватало руководства мастера, подобного тому, который руководил скульптурными работами в Парфеноне.

Два художника этого периода были полностью независимыми, двигаясь в дегенеративных направлениях; первый, Каллимах, известный как мастер по обработке металла, который выполнил богатый и элегантный светильник Эрехтейона и, как говорили, создал Коринфскую капитель; но который, как скульптор, достигал даже крайней утонченности и формального совершенства. Это принесло ему прозвище Catatexitechnos - неоправданно осторожный. Каллимах, подобно Апеллесу, не знал, когда оторвать руку от своей работы, что согласуется с суждением Плиния о нем, что из-за чрезмерной точности исполнения теряется всякое изящество. Еще более сомнительную тенденцию демонстрирует Деметрий из Алопеки в Аттике, первый реалист. Выдающийся портретный скульптор, он подчеркивал поразительные черты характера в ущерб красоте и сделал своей специальностью изображение подобий дряхлых мужчин и женщин. Шестидесятичетырехлетняя жрица и престарелый полевой офицер из Коринфа Пелихос — "лысая голова с большим животом, спутанной развевающейся бородой и округлыми венами, выступающими под увядшей кожей", согласно описанию Лукиана, — должно быть, была настолько далека от идеальной и освежающей красоты, что, скорее всего, целью художника было изобразить возраст как его разрушителя. Таким образом, по сравнению с Фидием и Мироном Деметрий напоминал Терсита среди героев Трои.

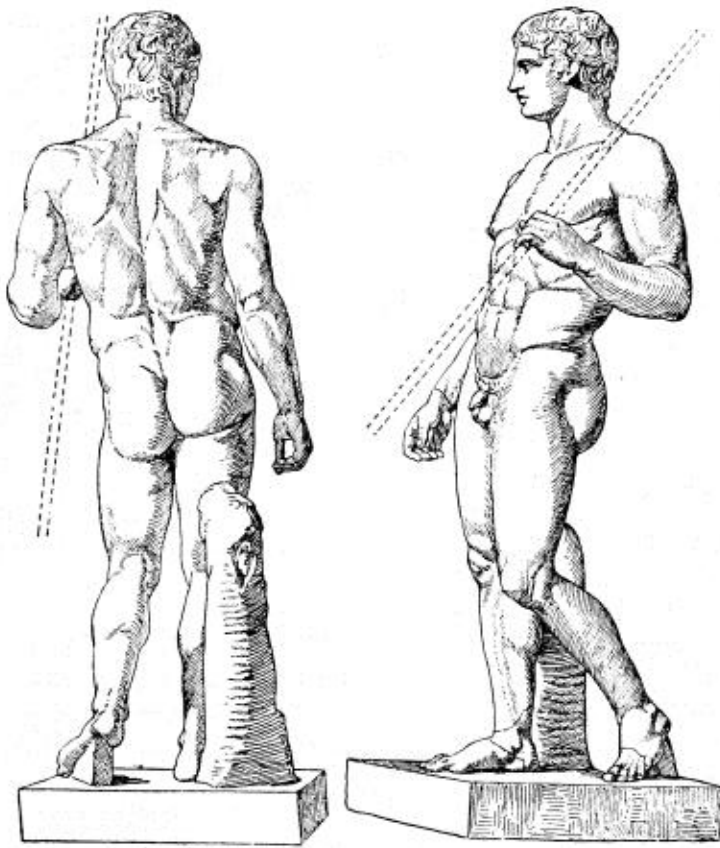


Рис. 216. Копия Дорифора в музее Неаполя.

Аргос заслуживает второго места как место развития художественной индустрии этого периода, которая тогда была значительно продвинута Поликлеитом Сикионским, четвертым учеником Агелады и несколько более молодым современником Фидия, но в направлении, отличном от направления аттической школы. Майрон характеризовал интенсивную и сиюминутную животную жизнь, Фидий - абсолютно идеальное и божественное существо. Поликлеитос избрал своей целью художественное изображение высшей человеческой красоты — позитивного типа телесного совершенства. Дорифор, известный в древности как шедевр последнего и прославленный как канон, представлял собой юношу в спокойной позе, держащего копье; он считался воплощением совершенной формы, поскольку сам мастер написал трактат о пропорциях человеческой фигуры в качестве иллюстрации к этой статуе. Не исключено, что Поликлеитон в этой работе хотел показать образец своим многочисленным ученикам; о том, что он сам был слишком зависим от этой академической тенденции, можно судить по слегка пренебрежительным словам Плиния о том, что “его работы были почти как бы взяты по одному образцу”. Согласно замыслу художника и общему убеждению его времени, Дорифор олицетворял абсолютное совершенство человеческого тела; и это оставляло мастеру лишь небольшой простор для варьирования своей модели, если он не хотел оказаться неверным той красоте, которую Цицерон так высоко воспевал во всех своих работах. Так называемый Апоксиоменос - атлет, скребущий себя стригилом, — похожий по сюжету на статую Лисиппа (рис. 229), также был фигурой, установленной в спокойной парадной позе, если не с академической целью, как Дорифор. Третья работа, так называемый Диадуменос, изображающий мальчика, перевязывающего голову лентой, которая иногда рассматривается как дополнение к Дорифору, по-видимому, демонстрирует более юное и менее атлетическое развитие формы. Неудивительно, что археологи приложили немало усилий, чтобы идентифицировать среди бесчисленных произведений римских скульпторов имитации этих двух канонических фигур, существование которых было естественно предположено из-за большой известности греческих оригиналов. Ученые Фридрихс, Швабе, Михаэлис, Хельбиг, Кекуле и Бенндорф соответственно обнаружили шесть повторений Дорифора,

сохранившихся в Касселе, Неаполе, Флоренции, Ватикане и на Вилле Медичи; в то время как несколько других статуй в Дрездене, Лувре, Ватикане и на Вилле Альбани были признаны вариациями, более или менее отличающимися от этого типа (рис. 216). Подобным образом копии Диадуменов были найдены в Мадриде, в двух мраморных скульптурах Британского музея, в бронзовой статуэтке Парижской национальной библиотеки и на рельефе Ватикана: все они близки по замыслу и художественному характеру. И все же необъяснимо, как Плиний мог называть эти коренастые и мускулистые формы *вирилитер пуэр* и *моллитер ювенис*, а Лукиан - грациозными танцовщицами; хотя возможно, что в этих академических исследованиях каноническое совершенство форм, установленное Поликлейтосом, не было так хорошо воплощено, как в бронзовом идолино из Флорентийского музея. Вопрос далек от решения, и не следует забывать, что видные авторитеты сомневаются в этом происхождении, поскольку Конзе приписывает их скорее школе Кресиласа, в то время как Петерсен даже утверждает, что этот тип был римским изобретением.

Амазонка в спокойной позе дала Поликлейтосу возможность изобразить женскую форму с развитой мускулатурой, но типичной красотой. Нетрудно поверить, что эта статуя была признана даже превосходящей аналогичные произведения Фидия, Кресиласа и Фрадмона, что вряд ли могло быть так, если бы рассматриваемый объект был божеством или фигурой сиюминутного действия. (Рис. 217.) Художник мог бы еще лучше следовать своей академической цели в двух Канефорах — несущих корзины, — чья спокойная поза и отсутствие внутренней экспрессии так хорошо подходили для демонстрации внешней, формальной красоты и правильности моделирования. Но Астрагализонта — мальчика, бросающего кости из костяшек, - который, согласно Плинию, был самым совершенным произведением искусства в Греции, следует представлять не в возбужденной, яркой ситуации или как уличную сцену, задуманную с правдивостью натуры, характерной для Мурильо, а как воплощение мальчишеской красоты.



Рис. 217.—Амазонка, в честь Поликлита.

Когда Квинтилиан говорит, что Поликлеий возвысил человеческую фигуру над тем, что можно увидеть в природе, и все же, в отличие от Фидия в его статуях божеств, не достиг величия богов, это означает, что он не так полно представлял божественную природу. Его религиозные изображения немногочисленны и не пользуются особой известностью, за исключением колоссальной хриселефантинской Геры в храме между Аргосом и Микенами. Богиня, восседавшая на троне, была задрапирована в золотые одежды, обнажены были только голова и руки; скипетр в ее правой руке был увенчан кукушкой, символом супружеской верности, а в левой - гранатом; рядом с ней стояла Геба, работа Наукида, лучшего помощника мастера. Как фидийская голова Зевса была распознана в маске Отриколи, так и великолепная колоссальная маска Людовизи Юноны (рис. 219) была отнесена Поликлеитом к оригиналу. Но вполне вероятно, что голова Геры из музея в Неаполе (рис. 218) была ближе к этому оригиналу (Брюнн). Хотя утверждается, что все головы Зевса могут быть отнесены к законченному и устоявшемуся типу Фидия, идеал Поликлеита, ни в коем случае не божественный, заставляет усомниться в том, что его Гера заняла аналогичное положение среди последующих изображений этой богини.

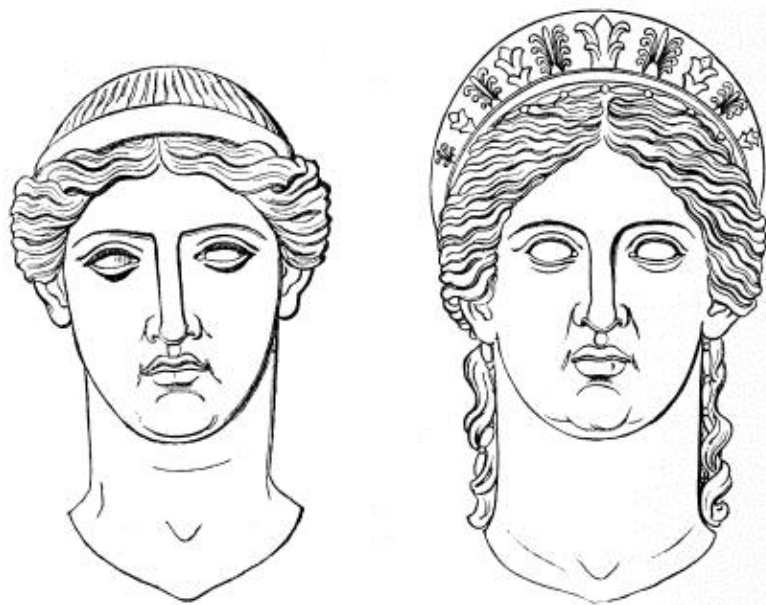


Рис. 218. Голова Геры в Неаполе.

Рис. 219.— Так называемая Юнона Людовизи в Риме.

Стремления к совершенству формы было достаточно, чтобы сделать магистра Аргоса выдающимся учителем; однако ни один из его многочисленных непосредственных учеников, за исключением, возможно, вышеупомянутого Наукида, не приобрел такой славы, как сподвижники Фидия, возможно, именно благодаря этому обучению и дисциплине, жестким ограничениям канона, сковывающим крылья художественной индивидуальности. Мы не можем судить, насколько далеко продвинулась эта тенденция в течение короткого периода фиванского господства несколько более поздней ветви фиванской школы, хотя, среди многих других, фиванские художники Гипатодор и Аристогитон имели значительное значение. Особый интерес представляли группы, освященные в Дельфах около 380 г. до н.э.; они символизировали наступление Семерых на Фивы и успешное повторение вторжения сыновей этих воинов. Только после того, как Лисипп, косвенный знаток Поликлета, в своем желании изобразить людей такими, какими они должны быть, полностью поднялся над канонами своего учителя, который стремился показать их такими, какие они есть, появился другой художник первого ранга. Образцы из мастерской Поликлета все еще существуют, хотя, к сожалению, их с трудом можно узнать по изуродованным фрагментам скульптуры из Храма Геры, обнаруженным Рангабе и Бурсианом в 1854 году, — работам, которые, несомненно, были выполнены под непосредственным руководством аргивского мастера, подобно работам в Парфеноне, выполненным Фидием.



Рис. 220. Метопы Южного храма на восточном плато Селиноуса.

Влияние Аттики и Аргоса преобладало не только в самой Греции, но и давало о себе знать даже в самых отдаленных колониях. Зевс на одной из метоп южного храма на восточном плато Селиноуса (рис. 220), возможно, был создан по мотивам фигур Зевса Агеладаса и наводит на мысль о скульптурах олимпийского храма, который был завершен примерно в то же время. Эта метопа изображает Зевса, очарованного Герой на горе Ида (Ил. xiv. 300), и художник в своем изображении бога превзошел свои прежние усилия, но Гера более тверда и антична. Другие хорошо сохранившиеся метопы этого храма — на одной из которых изображен Геракл, сражающийся с амазонками, а на другой Актеон, растерзанный собаками, — хотя и не лишены провинциальной слабости, имеют несомненное сходство с метопами Тезейона. Они были почти современниками, но целое поколение спустя в Мессене, в самой отдаленной части Пелопоннеса, появился скульптор Дамофон, художник явно фидийского стиля, из-за чего его призвали восстановить статую Олимпийца, уже искореженную и разрозненную. Несмотря на то, что он был талантливым скульптором, может показаться, что он не совсем устоял перед течением нового направления в искусстве; помимо статуй из фидианского круга божеств, ему приписывались и другие, схожие по характеру с теми, которые предпочитались в последующий период аттической скульптуры. Прогрессивная сила, присущая народу и искусству Греции, не прекращалась до тех пор, пока повсюду не была достигнута высшая точка. Впоследствии этот импульс привел к излишествам и упадку, не позволив надолго насладиться предыдущими достижениями. Искусство Поликлейтоса несколько дольше господствовало на Пелопоннесе, поскольку дорийцы по натуре были консервативны, но в Аттике новые элементы рано получили распространение, что не могло не существенно изменить характер всей эллинской скульптуры. Фриз на Храме Бескрылой Победы в Афинах и несколько более грубый фриз в наосе Фигалеи уже начали свидетельствовать о склонности к патетике и страсти; скульптуры также на балюстраде афинского храма, выполненные, вероятно, около 390-380 гг. до н.э., по-видимому, являются безошибочными предвестниками нового стиля. Афинянин Кефизодот старший стоял, так сказать, на пороге этого преобразования. Его положение в истории искусства обеспечено удачной находкой копии его "Ирины с Плутосом", которая сейчас находится в Глиптотеке Мюнхена (рис. 221). Эта работа

объединила тенденции нового аттического стиля с тенденциями Фидия. Хотя благородная простота и величие, серьезность и строгость более раннего периода все еще сохранялись, в нем уже проявились более глубокие чувства и более духовная жизнь.



Рис. 221. —Эйрин и Плотос, после Кефисодота.

Представление, как говорит Фридрихс, о глубоком взаимообмене привязанности между матерью и ребенком, показанное в "Ирине Кефисодота", в сочетании с большей частью суровости более старых работ, достигло высшей точки в творчестве двух мастеров — паросского Скопаса и афинского Праксителя, последний, возможно, был сыном Кефисодота. Их произведения были настолько тесно связаны, что даже в древности было сомнительно, следует ли приписывать знаменитое произведение одному или другому. Главными творениями обоих были статуи божеств, оба работали из мрамора, выбрав этот материал не случайно, а исходя из характера своих сюжетов. За исключением таких колоссальных фигур в высшей степени монументального характера, как хриселефантиновые статуи Зевса и Афины Парфенос работы Фидия и Геры работы Поликлета, нежная красота мягкого и прозрачного камня лучше всего подходила для изображений божеств, хранящихся в храме; бронза, напротив, особенно подходит для статуй победителей и атлетов, предназначенных для экспозиции на открытом воздухе. Именно по этой причине им так широко пользовались Мирон и Поликлеитос.



Рис. 222.—Аполлон Кифародос. (Ватикан.)

"Неистовая вакханка", названная эпиграммами и описаниями самым знаменитым произведением Скопаса, была одним из первых шедевров античности. Голова была запрокинута в экстазе страсти, волосы распущены, а длинное одеяние развевается на ветру; так выглядела Майнад, мчащаяся к высотам Китайрона, держа в руках разорванного в ярости козленка. Если ритор Каллистрат, как он говорит, потерял дар речи при виде этого лица, особенно восхищаясь выражением души, доведенной до безумия, мы вполне можем поверить, что сама страсть была воплощена в этом произведении. Более умеренное возбуждение вызвал Аполлон из храма Немезиды в Рамносе, привезенный Августом на Палатин, игравший на лире и поющий с лирическим вдохновением. Не исключено, что мотив Аполлона в Ватикане в длинных ниспадающих одеждах (рис. 222) может быть отнесен к этому оригиналу. Вся осанка больше напоминает осанку фигур детей Ниобы. Мы едва ли можем думать без энтузиазма о вифинской группе Ахилла, помещенной в более поздние времена в Храме Нептуна, недалеко от Цирка Фламиниуса в Риме, которая, по словам Плиния, прославила бы мастера, даже несмотря на то, что при жизни он больше ничего не создал. На нем был изображен Ахилл на острове Левке после его смерти и его приход к божествам, а также, помимо Фетиды и Посейдона, многочисленные фантастические морские существа. Некоторое представление об этих последних можно получить из великолепного фриза, найденного в окрестностях Храма Нептуна, а ныне в Глиптотеке Мюнхена. Но он не может принадлежать к этой группе и по своим основным признакам не имеет с ней тесных отношений.



Рис. 223. Центральная фигура ниобидов. (Флоренция.)



Рис. 224.—Голова Ниобы.

Творчеству Скопаса следует приписать нежную красоту и теплоту чувств, иначе Плиний не смог бы поставить Афродиту, найденную в Храме Марса, недалеко от цирка Фламиниуса, выше изображения Праксителя. Мы также не можем представить себе группы в Мегаре — Эрос, Гимерос и Потос (Любовь, Томление и Вожделение), описанные Павсанием; или Афродиту со своим возлюбленным-священником Фазтоном; или Потос в Самофракии, которые были лишены этих черт. Группа Лето с кормилицей Ортиджией, несущей детей, Аполлона и Артемиду, как олицетворение материнской радости и гордости, должно быть, была полна глубокого смысла. Из длинного списка его работ очевидно, что его могущество было многогранным: его своеобразный стиль лучше всего иллюстрируется в грандиозной композиции "Группа Ниобидов", хотя Плиний сомневается, следует ли приписывать ее Скопасу или Праксителю. Оригинала этого произведения

больше не существует, и даже очень неравномерно выполненные работы, которые можно найти в основном в Уффици во Флоренции и в различных повторениях в разных музеях, не являются завершенными; тем не менее, даже в таком виде они раскрывают величие и индивидуальность этого замечательного произведения. Ниоба, жена фиванского царя Амфиона и мать четырнадцати детей, в хвастливом настроении, унаследованном от ее отца Тантала, сравнила себя с Лето, у которого было всего двое детей, и приказала приносить жертвы себе, а не этой богине. За это она была ужасно наказана Аполлоном и Артемидой, все ее дети были убиты на ее глазах мстительными стрелами двух божеств. Сама она, тщетно пытаясь защитить свою младшую дочь, прижимаясь к ней, делает попытку натянуть мантию на голову, чтобы скрыть выражение безысходного горя, которое, согласно легенде, за несколько мгновений превратило ее в камень. Фигура, в ее королевском благородстве и материнском отчаянии, но в то же время такая свободная от искажений, производит чудесное впечатление. (Рис. 223 и 224.) Дети, уже раненные и спешащие к ней, демонстрируют боль, страх и нужду в помощи в разной степени, но с тем достоинством и тонким самообладанием, которые делают это трагедией в высшем смысле этого слова. Различная борьба чувств на прекрасных юных лицах; возбужденная борьба с невидимой, непобедимой, безжалостной силой в каждом жесте и в каждом движении развевающихся одежд; жалобный характер линий во всей композиции, полностью противоположный вертикальной тенденции статуи и особенно архитектурного искусства; волнообразный поток, отличающий ее от группы в Эгине и даже от спокойного движения фигур на фронтонах Парфенона, — все это так свойственно этой патетической школе и так характерно для ее произведений. , что Ниоба когда-либо будет считаться величайшим образцом своего стиля.

При изучении художественного характера Скопаса мы должны довольствоваться, по большей части, несколькими копиями и некоторыми не очень полными описаниями. Тем не менее, оригинальные останки, оставленные его рукой, не совсем лишние. Мы видели, что он был занят скульптурным украшением восточной стороны Галикарнасского мавзолея; в то время как на южной и северной сторонах были заняты его младшие товарищи — Тимофей, Бриаксис и Леохарес, последний известен нам по копии в Ватикане его "Ганимеда, уносимого орлом Зевса". Но большая часть узнаваемых рельефов на фризе, наиболее важная группа которых представляет так часто повторяющуюся битву амазонок, несмотря на удивительную красоту и пафос действия, свойственные скульптурному искусству этого периода, являются работой ремесленников, и уж точно не рукой мастера первого ранга. (Рис. 225.) Среди многочисленных фрагментов статуй, найденных при английских раскопках 1856 года, которые, по аналогии с мавзолеями римских императоров, могли стоять между колоннами, по крайней мере, одна, хорошо сохранившийся торс, вероятно, Зевса, найденный на восточной стороне, приписывается Скопасу. Остальные, к сожалению, слишком сильно изуродованы, чтобы можно было судить о них с какой-либо достоверностью, о чем свидетельствуют различные точки зрения различных авторитетов. Во всяком случае, эти декоративные работы нельзя поставить в один ряд с более знаменитыми образцами этого мастера.

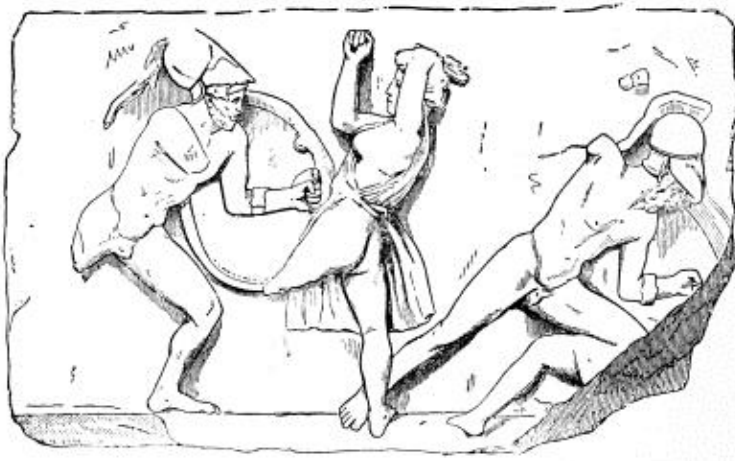


Рис. 225. Фрагмент фриза из Галикарнасского мавзолея.

Знакомство с искусством Скопаса расширяется за счет изучения его более молодого и еще более важного современника Праксителя. Шедевры этого художника схожи по характеру и выдают все предпочтение первого идеальной красоте молодости. Известно, что существовало не менее пяти статуй Афродиты работы Праксителя, среди которых знаменитая статуя в Книдосе считалась одним из чудес света и стояла в одном ряду с олимпийским Зевсом. Она так высоко ценилась среди любителей искусства, что, например, вифинский царь Никомед тщетно предлагал жителям Книда всю сумму их государственного долга в обмен на нее. Лоб, влажно сияющие глаза и мягкая улыбка слегка приоткрытых губ описываются как чудесные; вся фигура выполнена так, что о мраморе забывают и богиня любви предстает реальностью. Монеты Книдоса показывают, что фигура была полностью обнаженной, левая рука придерживала покрывало, частично лежавшее на вазе, а правая скромно прикрывала себя. Лучшими статуями в этом стиле среди многочисленных сохранившихся были Афродита Браски, ныне находящаяся в Глиптотеке Мюнхена, и статуя Ватикана, которая, однако, уступает в исполнении и, к сожалению, изуродована в нижней части жесткой современной драпировкой. Рядом с Книдосом по благородству и красоте, должно быть, стояла задрапированная Афродита с Коса, при условии, что жители того места имели хоть какое-то представление об искусстве; ибо, когда художник предложил им выбор между ними, они отдали предпочтение этому. Из трех других, менее известных, пьеса была помещена рядом со статуей Фрины, как противопоставляющая божественную красоту человеческой. Праксителю приписывались также, по крайней мере, два изображения Эроса - цветущие, юные фигуры, из которых самой знаменитой, по-видимому, была феспийская или беотийская, установленная между Фриной и Афродитой. Эпиграммы и рассказы, описывающие бога как ранящего не стрелой, а глазом, по-видимому, относятся к этой фигуре; поскольку вторая статуя из Парiona в Мисии, согласно монетам, изображала бога безоружным и с поднятой головой.



Рис. 226. Голова Эроса. (Ватикан.)

Нежный и почти женственный характер проявлялся в этих прекрасных юношеских фигурах, подобными которым были Зауроктонос — убийца ящериц, лучшая копия которого находится в Лувре; мечтательно отдыхающий Сатир, копии которого есть в различных музеях; и улыбающийся, сентиментальный Дионис в оленьей шкуре, опирающийся на тирс. Огромная глубина страдания и печали является фундаментальной чертой двух групп, одна из которых представляет изнасилование Прозерпины, другая — ее отправку Деметрой в нижний мир, куда она возвращалась после каждого сбора урожая, как символ следующего бесплодного сезона.

Это последнее было столь же трогательной иллюстрацией жестоко испытанной матери, какую можно было найти в любом другом произведении Праксителя. Кроткая Деметра была представлена этим мастером не реже, чем Афродита.

Это величайшее из всех современных открытий — Гермес с младенцем Дионисом, найденный в Герайоне в Олимпии (рис. 227 и 228), доказал ошибочность приписывания всем работам Праксителя утонченного изящества, граничащего со слабостью, которое возникло в результате изучения единственных известных до сих пор образцов — копий Савроктоноса, Сатира и Афродиты. Мужественная сила этой статуи, по характеру находящейся на полпути между концепциями Фидия и Лисиппа, действительно, настолько удивительна, что некоторые ученые даже были склонны предположить существование второго скульптора по имени Пракситель, поскольку нет причин сомневаться в прямом свидетельстве Павсания относительно авторства этой работы. Красота этого торса превосходит красоту всех других известных античных статуй; выражение головы передает то глубокое сочувствие между любящим защитником и ребенком, которое, должно быть, характеризовало работу Кефизодота, упомянутую выше. Вполне возможно, что Гермес был продуктом более раннего периода развития скульптора, более тесно связанного с тенденциями и идеалами фидийского искусства. Если учесть, что этот торс является единственным достоверно подтвержденным оригинальным произведением любого великого мастера греческой скульптуры — поскольку ни в коем случае нельзя быть уверенным, что фронтоны группы Парфенона созданы рукой самого Фидия, — то нет необходимости в дальнейшем обсуждении фундаментальной важности этого наиболее удачного открытия.



Рис. 227. Гермес с младенцем Дионисом.
(Из "Гераиона" в Олимпии.)

Несмотря на поразительный многогранный гений и продуктивность Праксителя, почти все олимпийские божества которого фигурируют в полусотне его произведений, все же следует признать, что, помимо его патетической тенденции, он особенно затронул ту область, в которой фигуры девушек или юношей давали возможность проявить величайшее очарование. Его работы изображают чувственную прелесть, отличающуюся в равной степени от той суровой и абстрактной красоты, от того внешнего совершенства форм, к которому стремился и которого достиг Поликлейтос, и от того возвышенного, богоподобного существа, идеально воплощенного Фидием в его Зевсе и Афине. Не совсем человеческая, как у Поликлейта, и не божественная, как у Фидия, эта эмоциональная красота, казалось, была создана для мира богов, но мало возвышалась над зрением и опытом людей; и этот тип, по-видимому, был так же хорошо установлен Праксителем, как Фидием - высшими божествами. Его примерами являются Афродита и Эрос, юный Дионис со своей свитой, Деметра и элевсинский круг.



Рис. 228. Голова Гермеса Праксителя.



Рис. 229.—Венера Мелосская. (Лувр.)

Какой бы важной ни была школа этих двух мастеров пафоса, но лишь немногие из многочисленных сохранившихся имен стали выдающимися. Главными исключениями являются вышеупомянутые помощники Скопаса по мавзолею и два сына Праксителя, Кефизодот младший и Тимарх. Однако два величайших скульптурных произведения могут быть приписаны их наиболее

энергичным исследователям — Венера Мелосская в Лувре (*рис. 229*) и так называемый Илионей в Глиптотеке Мюнхена. Если верить сомнительной надписи художника на первом, которая в "иероглифах первого века до нашей эры" обозначала его как произведение [Эля] Ксандроса, сына Менида из Антиохии на Меандре, но которая вместе с соответствующей частью постамента исчезла, мы должны были бы обладать в этой работе необъяснимым анахронизмом, творением высочайшего ранга в искусстве, созданным в период решительного упадка. Поскольку, однако, из-за этой потери это предположение не может быть проверено, наука должна продолжать судить о нем только по его стилю. Ее величие и достоинство в отличие от нескромного кокетства более поздних работ; полнота плоти в этом теле вечно цветущей юности в сравнении с их утонченной грацией; мягкая мягкость поверхности по сравнению с холодной полировкой других фигур Афродиты — поместили бы эту статую между периодом наивысшего совершенства во времена Праксителя и периодом римских репродукций. Отсылка Венеры Мелосской к школе Праксителя нашла оправдание, которое не следует недооценивать, в открытии Гермеса в Олимпии, этой фигуры мужественного юноши, являющейся настолько совершенным дополнением к девственной Венере, насколько это можно было себе представить. По художественному характеру эта статуя гораздо ближе к Гермесу, чем любая другая статуя Афродиты, не исключая, несомненно, римской репродукции Книдоса. Во всяком случае, это явно эллинский оригинал, не относящийся к периоду позднего эллинистического искусства.

К сожалению, до сих пор ни одно объяснение этой статуи не было полностью удовлетворительным. Двух рук не хватает, а упавшая драпировка, прикрывающая нижние конечности, скрыла от нас единственное вспомогательное свидетельство, а именно предмет, на который опирается поднятая левая нога; так что даже имя Венеры нельзя применять с обычной уверенностью. Римские изображения Победы, также полуобнаженные, в той же одежде и позе, а также со щитом, на котором начертана победа, предполагают Победу Афродиты, аналогичную Победе Аттической Афины. Все реставрации представляют трудности; среди них можно упомянуть общепринятую, где богиня созерцает себя в щите Ареса, подкрепляемую аналогией со статуей, упомянутой Павсанием (ii. 5), интерпретация, в равной степени применимая к Венере Капуанской, ныне находящейся в Неаполе; интерпретация также Вислера с копьем в поднятой левой руке; и сочетание богини в группе с Аресом у Кватремера де Куинси.

Еще труднее найти надежное объяснение красивому торсу в Глиптотеке Мюнхена, который ранее ошибочно считали Илионеем из Ниобидов и даже считали оригиналом. Поскольку Венера Мелосская является иллюстрацией зрелой женской красоты, полностью обнаженная, съездившаяся фигура без головы и рук олицетворяет совершенство юности; а поза наводит на мысль о сюжете, равном по трогательности сюжету "Детей Ниобы".

Поскольку произведения Скопаса и Праксителя часто попадали на острова Эгейского моря, и поскольку первый, по крайней мере, определенно какое-то время жил в Малой Азии, влияние этих двух мастеров, по-видимому, распространилось на восток, и их стиль там господствовал даже дольше, чем в самой Греции. Самые отдаленные примеры представлены фрагментарными статуями Нереид из памятника Ксантоса, которому они дали название.

В тот период даже в Афинах некоторые высокоуважаемые художники не только частично следовали своим собственным путям, но и в этом превзошли прежних мастеров и преследовали цели, которые стали широко распространены только в середине четвертого века, а затем и совсем в других местах. Это были Силанион из Афин и Евфранор с Истмоса. Первый посвятил себя главным образом портретам и изображениям победителей и был настолько особенно успешен в первых, что сделал их реальным воплощением личного характера; как, например, портрет страстного скульптора Аполлодора был создан для того, чтобы казаться олицетворением внезапной ярости. Силанион отличался от Праксителя сюжетами своего творчества, в которых у него было много общего с Лисиппом. Евфранор был также, возможно, в еще большей степени художником и в более грубой силе своих творений противостоял утонченному стилю Праксителя,

демонстрируя большее сходство с Лисиппом, по крайней мере, пока мы можем судить о его скульптурах по описаниям его картин.

Подобно переходному положению между Фидием и Скопасом, занимаемому старшим Кефизодотом, эти два скульптора занимали позицию между искусством Скопаса и Праксителя и искусством Лисиппа, для которого исследования и новшества в канонах человеческих пропорций подготовили путь. Хотя он был самоучкой, поскольку в юности он был мастером по обработке меди и благодаря этому поднялся до положения художника, он все же не был лишен связи со школами, поскольку взял за образец Дорифор Поликлейтоса, академический образец, упомянутый выше, а также работал с бронзой, материалом, наиболее любимым Поликлейтосом и художниками Пелопоннеса. Однако его нельзя назвать прямым последователем Поликлита, канон которого он исправил и даже заменил новым, лучше приспособленным к художественным целям молодых мастеров. Моделью Поликлеита было человеческое тело, но Лисипп чувствовал, что он должен ставить свой идеал человечности выше, чем в среднем по реальным примерам, потому что считал их, по сравнению с идеальной фигурой, вырожденческими и карликовыми. Хотя он работал со ссылкой на эту точку зрения, все же он создавал свои типы на основе реальных проявлений природы; и когда художник Эвпомпос из Сикиона попросил совета относительно лучшего учителя, он указал на скопление людей. Однако он хотел представить человека не таким, какой он есть, а таким, каким он должен быть, и использовал только те черты, которые не опускались ниже среднего уровня, определенного Поликлейтоном. Его идеальный тип человеческого тела стал более стройным и крупным, причем размер был особенно замечен из-за того, что голова и конечности, которые заимствуют свои пропорции из целого, были уменьшены.

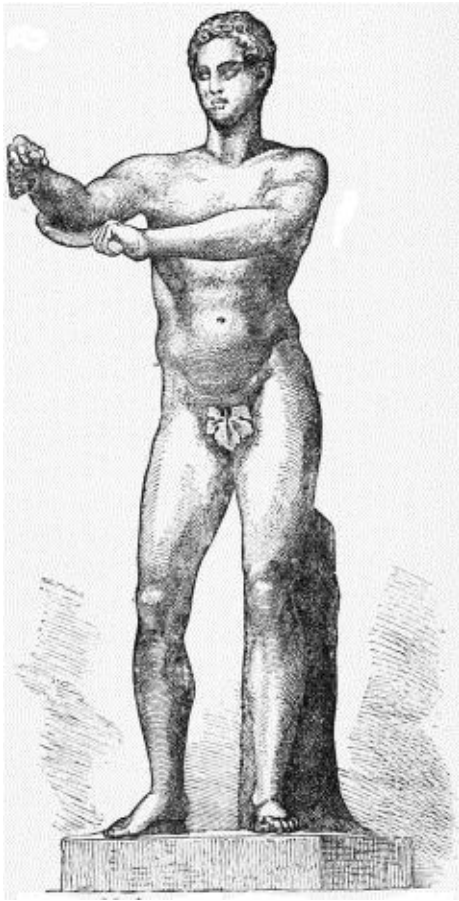


Рис. 230.—Мраморная копия Апоксиомена
Лисиппа. (В Ватикане.)

Лисипп, однако, пошел по стопам Поликлета, считая установление канона величайшим достижением в искусстве, и применял свои полномочия главным образом в области человечества. Его Апоксиоменос — атлет, скребущий себя стригилом, мраморная копия которого находится в Ватикане, — самая знаменитая среди его статуй атлетов и победителей. (Рис. 230.) Здесь он, по-видимому, изложил свое новое исповедание веры, противоположное исповеданию Поликлета. Эта цель, должно быть, оказала самое важное влияние на портретную скульптуру, главную сферу его деятельности. Из описаний некоторых сходств с людьми, давно умершими или даже легендарными, ясно, что он полностью выражал характер в чертах, как у Аполлодора Силанионского, и не стремился к тому чрезмерно скрупулезному воспроизведению деталей и вниманию к обстоятельствам, которые направлены на достижение сходства путем острого наблюдения внешних вещей, несущественных для целого. Этому неполноценному стилю портретной живописи придерживался Лисистрат, брат Лисиппа, который создавал свои фигуры по гипсовым слепкам с натуры. Хотя более ранние портреты могли бы дать скульптору представление об истинных чертах некоторых исторических персонажей, конечно, этого не могло быть в случае с Эзопом или Семьей мудрецов, для чьей индивидуальности и интеллектуальных склонностей он был обязан создать характерный тип. В портрете, который он выполнял чаще всего, портрете Александра Македонского, было особенно важно подчеркнуть уродливое и неправильное формирование лица монарха выражением его сильного характера и выполнить это настолько надлежащим образом, что даже сходство было увеличено такой глубиной оценки. Таким образом, художник создал портреты завоевателя, которые отличались от реалистичного и случайного облика короля так же сильно и так же выгодно, как историческая иллюстрация великого персонажа отличается от знаний этого человека о повседневной жизни. Александр, соответственно, не был бы представлен в скульптуре никем, кроме Лисиппа, поскольку его не

нарисовал бы никто, кроме Апеллеса. Даже этого лучше всего сохранившегося портрета Александра, бюста в Капитолии, недостаточно, чтобы прояснить всю концепцию Лисиппа. Насколько величественными на самом деле были такие монументальные портреты, можно понять из рассказа о группе в Диуме, впоследствии перенесенной в Портик Октавии в Риме, иллюстрирующей сцену битвы на Граникос, где двадцать пять воинов верхом и девять пеших сгруппировались вокруг царя, к которым, несомненно, можно добавить многих врагов.

Следующей по важности работой после этой было изображение Геракла этим мастером. Не в возвышении идеала над человеческим, а скорее в подчеркивании этого последнего качества Геракл Лисиппоса стоял в явной оппозиции как чисто человеческой модели Поликлета, так и к сверхчеловеческим и богоподобным существам Фидия, и особенно к божественно чарующей красоте Афродиты и Эроса, как это видно в лучших творениях Скопаса и Праксителя. Геракл Лисиппский, воплощение силы, развитой за пределами человеческих возможностей, казался колоссальным, независимо от того, были ли действительно велики абсолютные размеры — как статуя из Тарентиона, изображающая его опирающимся на корзину после уборки авгиевых конюшен, — или же в миниатюре, подходящей для украшения стола — как знаменитые Эпитрапезии, изображающие героя пьющим. Частично до сих пор сохранились копии Работ Геракла, выполненные двенадцатью группами для Алиции в Акарнании. На них изображен тот же тип, который воспроизведен в пораженной, перенапряженной статуе более позднего афинского художника Гликона — так называемом Геркулесе Фарнезе в Неаполе. (Рис. 231.)



Рис. 231. Фарнезе Геркулес Гликонский. (В музее Неаполя.)

Помимо этих выдающихся групп Лисиппа, свидетельствующих о его творческой энергии, фигур божеств, по-видимому, было немного. Следовало ожидать, что примеров из круга молодых и красивых божеств, составлявших основную область творчества Праксителя, почти совсем не

хватало, поскольку тот, кто довел до совершенства тип Геракла, естественно, предпочитал могущественную фигуру. Упоминаются четыре статуи Зевса. Хотя их колоссальный размер, по-видимому, был характерной чертой — Зевс Тарентский достигал восемнадцати метров в высоту, — все же их не следует рассматривать как выполненные по общепринятому образцу и, следовательно, не предлагающие ничего достойного внимания. Принимая во внимание все, что известно о Лисиппе, не кажется невероятным, что Зевс из Отриколи (*рис. 232*), ранее относившийся к фидианскому типу, может быть более близким родственником его модификации Лисиппом. Гелиос на квадриге на Родосе, помимо своей человеческой красоты, возможно, имел большое значение по типу и концепции; но это не подтверждается тем фактом, что Нерон высоко ценил его и приказал позолотить. Если добавить, что Лисипп работал более усердно и быстро, чем любой другой известный скульптор, — при условии, что верно сообщение о том, что количество его работ достигло полутора тысяч, — то нельзя предположить, что время, необходимое для создания новой концепции и тщательного исполнения, было отведено им всем.

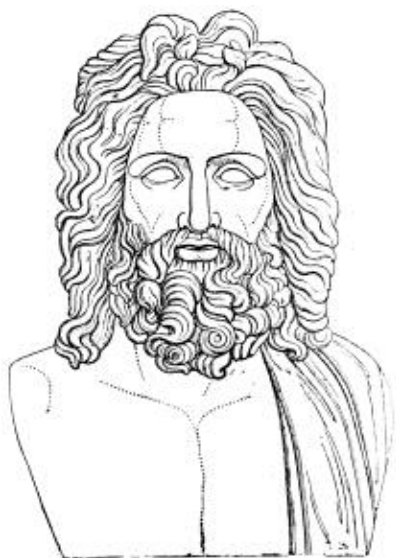


Рис. 232.—Зевс из Отриколи. (Ватикан.)

Школа Лисиппа не испытывала недостатка в известных именах. Его самый одаренный сын, Эвтикрат, по-видимому, сравнялся со своим отцом в группах портретных статуй, таких как "Собрание всадников" и "Охота Александра в Теспии"; в то время как другой сын, Бойд, вызывает наш интерес тем обстоятельством, что знаменитый Молящийся мальчик из берлинского музея, возможно, относится к нему. Чарес Линдосский создал величайшее известное произведение греческой скульптуры по размерам, а именно колоссальную статую солнца на Родосе высотой более тридцати метров. Плиний описывает его как уже упавший и находящийся в руинах, поэтому его слова не дают нам никакой информации относительно концепции и стиля; и современное сообщение о том, что он возвышался так высоко над входом в гавань, что между опорами проплывали суда, является сказочным воспоминанием о фигуре, спроектированной Дейнократом на горе Афон. Среди ученых Лисиппа Евтихид, по-видимому, был наиболее независимым; "богиня Антихейя", копия которой находится в Ватикане, отличалась совершенством мотива, легкостью положения и эффектной драпировкой; но в своей жанровой трактовке она исключала всякую мысль о религиозном искусстве, которому должны быть присущи определенная строгость и достоинство. Эта богиня восседала с достоинством, как сам город, в то время как другое олицетворение - бог реки - казалось "более текучим, чем вода". Это заметное значение в обоих случаях нельзя приписать счастливой случайности, но его следует рассматривать как свидетельство той высокоразвитой характеристики, с помощью которой великий сикионский мастер пытался постичь существо в целом и воплотить его в своих портретах и репрезентативных

фигурах. Среди безымянных произведений школы Лисиппа можно найти творения высочайшего достоинства. Создатель "Фавна Барберини", ныне находящегося в Глиптотеке Мюнхена, кем бы он ни был, должен быть причислен к величайшим мастерам всех времен.



Рис. 233.—Борей.

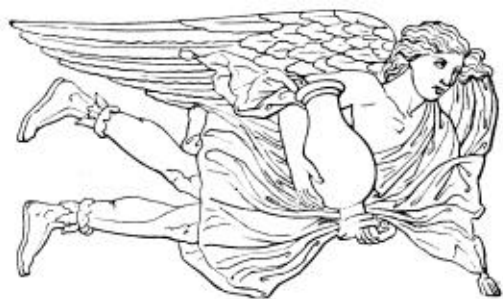


Рис. 234.—Нотос. С Башни ветров, Афины.

С появлением Лисиппа развитие искусства в его основных направлениях прекратилось. Как говорит Овербек, “вершина осталась позади; мы спускаемся, и наш путь вниз, возможно, все еще ведет через очаровательные пейзажи; но чистый, прозрачный эфир вскоре перестает окружать нас, и перед устремленным вдаль взглядом встает из тумана веков плоская и бесконечная пустыня, в песках которой угасает поток греческого искусства”. Сам Александр был покровителем последнего из семи великих мастеров скульптуры; вместе с ним закончилась свежая непосредственность эллинских творений, а также величие самой Греции. Впоследствии он и его преемники построили храмы, которые были, как и прежде, обставлены статуями божеств и внешне украшены скульптурами; но они взяли свои модели из тех более ранних работ, которые, придав им типичное и каноническое значение, не подлежали превзошению, и занимались простым воспроизведением. Они с большей охотой пошли по открытому для них легкому пути, потому что в александрийский период скептицизм, пустой формализм и леденящее безразличие уже нанесли сокрушительный удар по эллинской религии. С распространением эллинской власти в сердце Азии ее искусство, как и ее государственное устройство, утратило свою индивидуальность, став *экспансивным* вместо *интенсивного* декоративного подчинения требованиям элегантности и использования. Утратив свое бывшее независимое благородство, скульптура вскоре упала с высоты, которую занимала в течение полутора столетий. Афины, Сикион и Аргос, до сих пор центральные точки развития, где искусство приносило свои богатейшие плоды как образец для всего эллинского мира, теперь стали провинциальными городами Македонского царства и утратили свою славу — одни на длительный период, другие навсегда. Следуя примеру Лисиппа, художники предпочитали кочевать от двора ко двору преемников Александра; и в Александрии, Антиохии, Селевкии, в Никомедии, Пергаме, Амбракии, в основном новых и элегантных городах царской резиденции, недостатка в занятиях не могло быть, хотя количество работ, возможно, ускорило спад. Насколько обширными и экстравагантными были художественные требования Диадочов,

насколько чрезмерным был фимиам лести, предложенный им, показано в описании роскошных работ Птолемеев и Селевкидов, а также в трехстах статуях, воздвигнутых Деметрию Фалерею в одних только Афинах. Эти последние, возможно, были несколько лучше, чем изображение ветров на клепсидре и флюгере Андроникоса Киррестия (рис. 233 и 234), но даже их следует отнести к простой ремесленной работе. Многие были сделаны в портретно-скульптурном искусстве после времен Александра, который повернул искусство в этом направлении; и сменявшие друг друга династии также поощряли это, как легко себе представить. Это видно по сохранившимся до сих пор статуям, камням Птолемеев и особенно по монетам Диадхов. Головы этих королей никогда не имели себе равных по тонкости и реалистичности изображения на всех портретных монетах и медальонах, которые были отчеканены до настоящего времени. (Рис. 235.)

Хотя в период Диадхов было создано многое, а в области портретной живописи - много хорошего, все же должна была быть правда в высказывании Плиния о том, что "после 121-й Олимпиады (290 г. до н.э.) искусство прекратилось и возродилось вновь только в 156-й (150 г. до н.э.)". Оно прекратилось, а именно в той мере, в какой оно стало служить дворам и украшениям; но на земле самой Греции и среди народа оно росло и стремилось к более высоким целям. Производство продолжалось, но его кустарная проработка не возместила утраченной художественной оригинальности. Люди сильного таланта пошли по пути Праксителя и Лисиппа, создав произведения, которые являются украшениями наших античных коллекций; но характер репродукций, присущий их творениям, лишает их имени художника в полном смысле этого слова. Скупые упоминания Плиния в целом верны; но он не упоминает о некоторых исключениях, которые представляют собой дальнейшее развитие скульптуры, не совсем незначительное, хотя и сомнительное в принципе.



Антиох I Сирийский. с 281 по 262 гг. Филипп V Македонский. с 220 по 178. Персей Македонский. с 178 по 168. Рис. 235.— Монеты Диадхов.

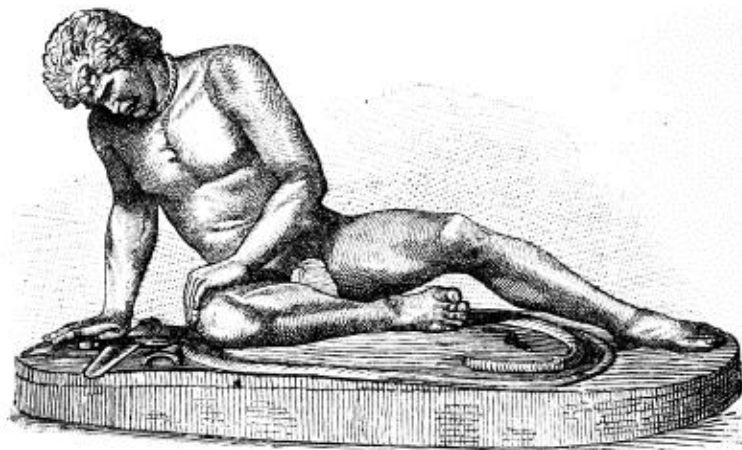


Рис. 236.— Так называемый Умирающий гладиатор. Школа Пергама.

В двух местах, при королевском дворе Пергама и в республике Родос, производительное искусство вновь обрело определенную независимость и оригинальность. Сам Плиний в другом месте говорит, что “несколько художников иллюстрировали битвы Аттала и Эвмена против галлов, а именно Исигона, Фикомаха, Стратоника и Антигона”. Великая победа над этими варварами была одержана Атталом в 229 году до н.э., с которым, по-видимому, был связан Эвмен, по легко объяснимому недоразумению. Аттал воздвиг в своей столице грандиозный памятник в честь своей победы и, не удовлетворившись этим, освятил другой на Афинском Акрополе, возможно, частично являющийся копией того, что находится в Пергаме. До сих пор сохранились остатки обоих памятников, которые дают сравнительно хорошее представление о художественных особенностях этой школы. Исследования на этом месте, которые сейчас близятся к завершению, позволили обнаружить сотни фрагментов горельефа, части гигантомахии, первоначально служившей украшением алтаря. Алтарь был окружен ионическими колоннадами, высокий стереобат которых был украшен горельефными скульптурами, и весь он возвышался на гигантской террасе длиной 38 м и шириной 34 м. Фриз, представляющий гигантомахию, находится на полпути между работами Лисиппа и Лаокоона и образует самый обширный и важный памятник скульптуры, оставшийся со времен Диadoхов; во многих отношениях он является параллелью Галикарнасскому мавзолею, представляющему декоративную работу школы Скопаса и Праксителя. В настоящее время эти работы попали в Берлин, но критический отзыв о них будет возможен только тогда, когда они станут общедоступными благодаря официальному изданию. Статуя так называемого Умирающего гладиатора Капитолия принадлежала к уже известной группе в Пергаме (рис. 236); как и две фигуры на Вилле Людовизи, изображающие галла, который, чтобы избежать позора рабства, заколол свою жену, которая опускается рядом с ним и собирается вонзить меч себе в шею. У так называемого Умирающего гладиатора жесткие волосы, растущие низко на шее, сильно выраженная впадина между бровью и выступающим северным носом, борода, подстриженная до верхней губы, тяжелые скулы, мясистое и несколько неуклюжее тело, жесткая и мозолистая кожа на руках и ногах, перекрученный шейный платок и изогнутый боевой рог уже давно показали значение этой статуи. В группе на вилле Людовизи тот же мрамор, похожая и своеобразная обработка форм, с тем же типом головы не оставляют сомнений в том, что это также принадлежало большой группе, символизирующей победу над галлами. Судя по его стилю, его нельзя считать римским памятником, особенно поскольку некоторые упоминания об афинском жертвоприношении Аттала четко идентифицируют его.

Наиболее поразительной новинкой в этих памятниках, а также в художественной школе Пергама, является характерное следование этнографическим различиям. Раньше, когда художники различали варваров, они довольствовались тем, что проясняли национальную принадлежность по костюмам и аксессуарам; но этого было недостаточно для Лисиппа, который довел индивидуальную характеристику до такой высоты в своих портретных статуях и который, вероятно, в своей группе битвы на Граникос проиллюстрировал особенности персидской расы. В группах портретных статуй необходимо было относиться к действию с абсолютной правдивостью, прокладывая таким образом путь к историческому искусству. Это доведено до совершенства в рассматриваемом памятнике, идеальная сцена битвы основана на реальных деталях; это была не просто борьба между людьми, но греки и кельты противостояли друг другу, каждая нация имела свои характерные черты и особенности, варвары отличались не только внешне, но и своей природной дикостью.

Это видно по ряду фигур афинского жертвоприношения Аттала, сохранившихся до сих пор; мы знаем об их связи с Умирающим Гладиатором и пергамской школой благодаря Брунну. Согласно Павсанию, это жертвоприношение по обету состояло из фигур в половину человеческого роста, разделенных на четыре группы, изображающих гигантомахию, битву амазонок, битву при

Марафоне и победу Аттала. Из них всех сохранились фигуры; из первой - мертвый и распростертый гигант находится в музее Неаполя, как и из второй - павшая амазонка; из третьей - мертвое тело, одетое в бриджи, и два обнаженных перса, стоящих на коленях, находятся в Неаполе, Ватикане, и находятся во владении синьора Кастеллани. Судя по четвертому, коленопреклоненная фигура в Париже и один коленопреклоненный и один падающий навзничь в Венеции - безошибочные галлы; в то время как сидящая фигура, раненая, также в Венеции, и юноша, мертвый, в Неаполе, вероятно, также принадлежат к этой расе. Судя по этим остаткам, композиция, должно быть, включала множество фигур, поскольку пять существующих галлов — возможно, и еще несколько — указывают на соответствующее число в Пергаме, а сорок - это наименьшее количество, которое можно подсчитать за все время. Вероятно, они находились на ступенях памятника, на которых, возможно, стояла статуя основателя. Должно быть, он стоял у стены Акрополя, поскольку было сказано, что фигура из "гигантомахии" была заброшена бурей в театр, стоявший у подножия этой крепости. То, что среди сохранившихся экспонатов найдены только побежденные, по-видимому, свидетельствует о том, что эти остатки принадлежат оригиналу, а не какой-либо копии, потому что, помимо невероятности того, что столь обширное произведение было скопировано в более поздние времена, эффект шторма наводит на мысль, что стоячие статуи победителей с меньшей вероятностью простояли бы столько веков, чем лежащие и съездившиеся фигуры, которые не так легко повредить из-за их более тесной связи с основанием. Несмотря на их стилевое сходство с капитольской статуей и группой на вилле Людовизи, они явно уступают по качеству и сложнее. Брунн, вероятно, прав в своем предположении, что это работа ученых и современная репродукция из мастерской того мастера, который сам выполнил памятник в Пергаме, фигуры которого по достоинству сравнялись с "Умирающим гладиатором". Многие недостатки могут быть объяснены уменьшением его до половины натурального размера; его повторение в таком масштабе для афинского жертвоприношения по обету, по-видимому, удовлетворило царя.

Работа, наиболее близкая к этой, также выполненная из мрамора и совершенно схожая по замыслу, - это фигура группы Марсия, знаменитого точильщика ножей из музея Уффици во Флоренции. Это тоже представитель варварства, вероятно, скиф, остальные были галлами; но с художественной точки зрения это не имеет значения. От других фигур в группе не сохранилось оригиналов, в которых варвар, съездившийся на земле и точащий нож для снятия шкуры с Марсия, вероятно, не составлял особой важности. Другая цель, тщательная анатомическая обработка тела, демонстративно демонстрируется в копиях этой работы, которые сейчас находятся в Берлине и Флоренции. Группа предлагает другую местность и служит связующим звеном между двумя наиболее важными центрами искусства того периода - Пергамоном и Родосом.

Среди немногих республик того времени остров Родос мог соперничать с блестящими королевскими дворами в том, что касается художественных сокровищ, благодаря своей богатой торговле и политическому нейтралитету — последнее стало возможным, как нигде больше, благодаря своему положению и важности. То, что влияние Лисиппа там преобладало, ясно из того факта, что после того, как этот учитель отправил туда своего Фибоса на квадриге, родосские харесы отправились узнавать о нем, а затем казнили для его родного города вышеупомянутого колосса. За этим в том же месте последовала сотня других колоссальных фигур, которые, вероятно, были родственны по стилю работам Лисиппа. Утверждение Плиния о том, что каждого из них в отдельности было бы достаточно, чтобы прославить место его экспозиции, вряд ли можно понять. Здесь можно было бы упомянуть многочисленные имена художников, в основном родосских, частично обнаруженные в надписях на основаниях и частично упомянутые Плинием.

Однако множества колоссальных произведений искусства было бы недостаточно, чтобы дать весьма благоприятное представление о состоянии искусства на Родосе, если бы не сохранились два выдающихся среди многих образцов, которые были известны еще в древности. Это была группа Лаокоона в Ватикане и так называемая Булла Фарнезе в Неаполе. Первый (*рис. 237*), который Плиний с экстравагантной похвалой называет работой трех родосцев, Агесандра,

Афанодора и Полидора, был найден в 1506 году — не одним куском, как он описывает, а шестью — среди руин дома Тита, во дворце которого, по словам Плиния, он находился. Он изображает жреца Лаокоона, который согрешил у алтаря из-за любви и которого Аполлон наказал с помощью двух змей. Это искупление стало трагичным из-за того, что оно произошло в тот момент, когда Лаокоон решил спасти свой родной город Трои, а также из-за страданий детей, невинных, хотя и рожденных во грехе. Змеи окружили три фигуры; младший падает от смертельного укуса; отец, падающий на алтарь после отчаянной защиты, больше не в состоянии защитить себя; в то время как старший сын, которому еще не угрожает мгновенная смерть, но безнадежно запутавшийся в кольцах змей, обращает на своего отца взгляд, полный отчаяния и ужаса.

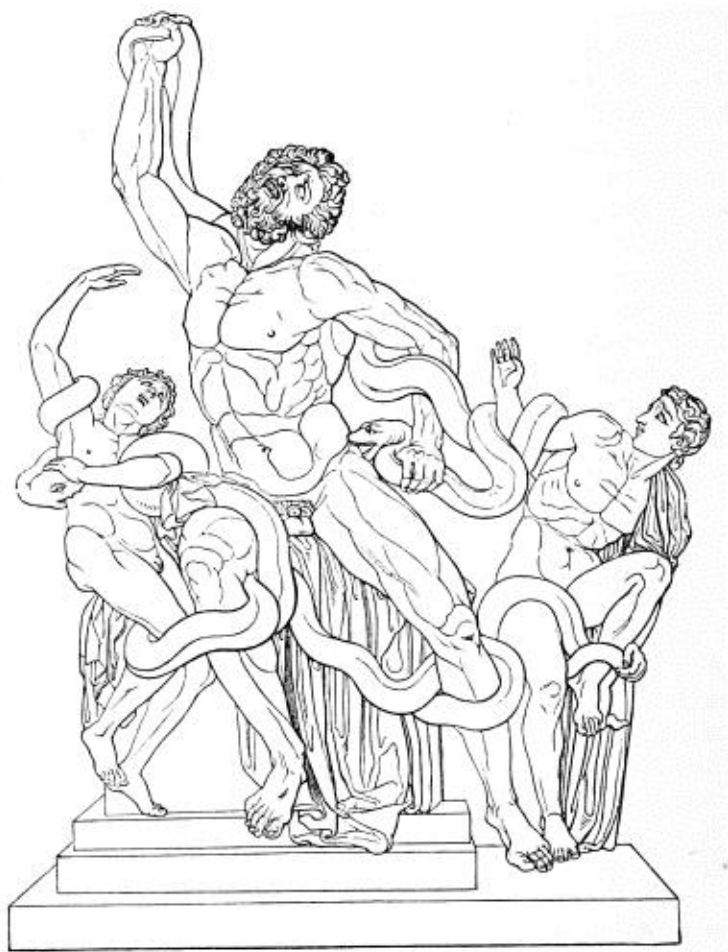


Рис. 237. Группа Лаокоона и его сыновей, выполненная Агесандром, Афанодором и Полидором. (Ватикан.)

Это грандиозное произведение, хотя со времен Плиния и до более поздних времен оно ценилось выше своих реальных достоинств, все же демонстрирует нам особенности родосского искусства, которые во многих отношениях придают ему самостоятельную ценность. Мы находим в этом новый для скульптуры выбор предмета, технические и художественные трудности которого кажутся почти непреодолимыми, так что справиться с ним могут только хорошо подготовленные специалисты с большим опытом работы. Это дало возможность превзойти все существующие постановки в проявлении художественно-технического превосходства. Когда тело Лаокоона сравнивают с типом Геракла, не подлежит сомнению, что был соблюден канон Лисиппа; но формы, которые у него были развиты по живой модели, в этом случае, как и у Марсия Пергамского, взяты из анатомических исследований и лишены полноты жизни: чрезмерно развитые мышцы слишком проработаны, отчетливы и разделены; они из мрамора, а не из плоти.

Композиция в реальной жизни была бы невыполнимой; действие явно настолько упорядочено, что оно никогда не могло бы быть возможным, и на всем протяжении развивается с целью достижения наибольшего эффекта. Но этот эффект ни в коем случае не является чисто формальным и ограничивается беспокойной игрой линий конечностей и туловища, и извивов змей. Это в высшей степени патетично. Таким образом, этот элемент школы Праксителя присутствовал в этой работе, обе ведущие характеристики этого мастера были здесь показаны с чрезмерной помпезностью. Пафос противостоит нам тоже исключительно, не измененный никакими этическими принципами. Таким образом, произведение не обладает той трагической силой, которая заложена в описаниях Софокла, потому что в группе видно только следствие; у нас нет никакого намека на причину. Патетическое гораздо больше сочетается с патологическим событием, чем с этическим. Мастерство передачи, композиция, эффект — все замечательно; но все это лежит в сфере показа: наше восхищение отдается художнику, а не работе. Нельзя отрицать, что такое эффективное обращение было доминирующей чертой в искусстве Родоса; но оно выдвигало техническое мастерство на передний план, пренебрегая абсолютными и неотъемлемыми достоинствами.



Рис. 238. Бык Фарнезе Аполлония и Тавриска. (В Неаполе.)

Это в равной степени относится и ко второму великому произведению, так называемой Булле Фарнезе (рис. 238), творению двух художников из Траллеса, Аполлония и Тавриска, которые, возможно, работали на Родосе, поскольку, согласно Плинию, группу можно было увидеть там до того, как ее привезли в Рим при Августе. Эта большая группа была найдена в термах Каракаллы вскоре после открытия "Лаокоона" и перевезена в Неаполь, где сейчас находится в Национальном музее. Сцена, вероятно, взята из "Антиопы", трагедии Еврипида, и для ее понимания необходимо понимание этой истории. Антиопа была дочерью фиванского царя Никтея; разгневавшись на нее из-за любви Зевса и не веря в причину ее беременности, она бежала на гору Китирон, где родила

близнецов Зетоса и Амфиона. Передав их на попечение пастуха, она была принята сикионским царем Эпопеем; но Ликос, брат и преемник Никтея, продолжил ненавистное преследование, вплоть до развязывания войны против ее покровителя. Сикион был разрушен, и Антиопа вернулась рабыней в Фивы, где жестокое обращение Дирке, жены Ликоса, вынудило ее снова бежать в горы. Там, на празднике Бахуса, она снова была найдена своим преследователем и за свое бегство подверглась ужасному наказанию - бык затащил ее на смерть. Зетос и Амфион были готовы выполнить приказ, когда произошло признание, и справедливая месть навлекла на голову Дирке судьбу, уготованную Антиопе. Этот момент формирует впечатляющую сцену группы. Сыновья-мстители с трудом удерживают разъяренного быка; Дирке, прекраснейшая женщина, тщетно молящая о милости, сжимает колено одного из них, в то время как другой готов набросить на нее петлю, с помощью которой ее будут тащить по неровной земле Китайрона. Страсть сыновей-мстителей и страх перед Дирке делают это произведение в высшей степени патетичным и впечатляющим; но оно не так по-настоящему трагично, как "Лаокоон", потому что мотив явно жестокого поступка, хотя и не совсем забытый, как в первом, все же не совсем понятен. Антиопа, героиня трагедии, действительно присутствует. Но она не задействована в действии и фактически стоит позади главных героев. Следовательно, она едва ли является чем-то большим, чем фигура непрофессионала, ничего не выражающая. Возможно, было бы лучше вообще опустить Антиопу и оставить это действие вообще без какого-либо мотива. Однако эта фигура представляет особый интерес, поскольку находится в отличном состоянии сохранности, в то время как другие пострадали от реставрации и ретуши. Композиция с ее многочисленными фигурами, превосходно выполненная, обладает живописным эффектом, который является несколько новым в истории греческой скульптуры. Это усиливается благодаря сюжетным аксессуарам, каменистой почве и множеству местных деталей, символизирующих событие. Кроме прекрасной крупной собаки, действительно принадлежащей к этой группе, здесь есть венок и корзина, непропорционально маленький мальчик, украшенный венком, и, еще более уступающие по размеру, два льва, схватившие быка и лошадь. Здесь также изображены два кабана, выходящие из грота, львица, олень, лань, баран, орел со змеей и сокол над мертвой птицей; представлены даже черепахи, змеи и улитки. Мастерство в преодолении технических и художественных трудностей в этом произведении едва ли менее восхитительно, чем в "Лаокооне", и оно производит такое же впечатление удачного бравадного произведения, удивительного и совершенно завораживающего своей новизной, смелостью и разносторонней силой. Действительно, эпоха, насыщенная лучшими произведениями различных школ, требовала чрезмерного обращения к поверхностным источникам интереса. Группу Марсий приписывают художникам Пергама, а Борцов из Уффици во Флоренции (*рис.* 239) можно с большей уверенностью отнести к художникам Родоса.



Рис. 239. Борцы. (В Уффици, Флоренция.)



Рис. 240.—аполлон бельведерский. (В Ватикане.)

Прежде чем мы перейдем к последнему активному периоду эллинского искусства, еще одно произведение, сохранившееся с той эпохи, - "Аполлон Бельведерский" в Ватикане (рис. 240), все еще требует нашего рассмотрения. Хотя он не содержит имени художника или места своего происхождения и, возможно, не может быть причислен непосредственно к величайшим произведениям Пергама и Родоса, он все же не достоин того, чтобы стоять рядом с ними. Это, как и "Лаокоон", одна из самых известных статуй среди существующих сокровищ древности, и она едва ли нуждается в подробном описании. Великолепная торжествующая голова,

устремленная вдаль, стройная фигура, столь же изящная, сколь и благородная, приятная грация легкой походки вызывают восхищение, тем более всеобщее, что эти красоты — совокупный результат школ Лисиппа и Праксителя — как раз те, которые являются наиболее общепризнанными. Это не оригинальная работа в полном смысле этого слова, а ранняя римская копия из бронзы, и, по-видимому, она имеет к ней более близкое отношение, чем недавно обнаруженная голова, которая сейчас находится в музее в Базеле. Этот последний утратил характерные черты бронзового стиля и из-за большей свободы обращения с ним может быть назван *переводом* на мрамор, в отличие от *копии* в Ватикане. Другая репродукция этой работы, недавно ставшая известной от Стефани, бронзовая статуэтка из коллекции Strogonoff в Санкт-Петербурге, дала дополнительное объяснение действию, в котором был представлен бог. В мраморе не хватало левой руки, и при реставрации ее заменили луком; но в строгоновском Аполлоне все еще можно увидеть останки эгиса, зажатого в руке, которым божество отбрасывало греков, как описано Гомером, Ил. xv. 306. Если таким образом заменить дальнобойщика на носителя эгиса, то сотрясение эгиса, символизирующее бурю, может быть обнаружена прямая отсылка к первоначальному мотиву произведения. Когда галлы угрожали Дельфам в 279 году до н.э., обороне греков эффективно способствовал ужасный шторм, который поверг варваров в страшную панику и который, по мнению греков, был вызван личным вмешательством Аполлона, Афины и Артемиды. Это вполне могло оказать влияние на искусство, подобное тому, какое оказала победа Аттала над галлами в Малой Азии. Этолийцы, действительно, предлагали воздвигнуть в Дельфах обетное подношение с фигурами полевых офицеров и трех богов, в то время как статуя Аполлона была воздвигнута в Патрах по аналогичной причине. Ввиду этого Овербек рискнул объединить Аполлона Бельведерского, Артемиду Версальскую (*рис.* 241) и шагающую Афины из Капитолийского музея в одну группу, идеальному объединению которой противостоит не столько несходство исполнения и даже масштаб трех статуй — поскольку все они являются копиями, дошедшими до нас из разных времен, — сколько движение Аполлона, средней фигуры, вправо. Эту трудность можно было бы устранить, изменив положение так, чтобы Афина стояла справа, а Артемида слева, в результате чего действие фигур могло бы происходить от, а не по направлению друг к другу, при этом Артемида была бы явно больше повернута вперед. Если, однако, это произведение возникло вследствие победы в 279 году до н.э., это показывает, что за поколение до Аттала, по крайней мере в самой Греции, хотя внимание уже уделялось сиюминутному действию, искусство, тем не менее, все еще находилось на идеальной высоте и все еще могло изображать богов, достойных восхищения.



Рис. 241. Артемида Версальская.

Эти художественные усилия в целом не опровергают мнения Плиния о том, что искусство прекратилось с 121-й по 156-ю Олимпиаду, то есть с 300 по 150 год до н.э. Главные места его деятельности, Пергам и Родос, могут рассматриваться только как убежища, найденные высшей скульптурой после того, как она потеряла всякую точку опоры на своей родине. Но когда он говорит, что в конце этого периода произошел новый взлет, мы должны признать, что результат был не такого рода, который мог бы очаровать нас так, как это сделал римский рассказчик. Как отмечает Брунн, датировка Плиния совпадает с тем периодом, когда эллинское искусство достигло решающего мастерства в Риме. Едва ли какие-либо свидетельства монументального искусства Греции были признаны в Риме до завоевания Сиракуз в 212 году до н.э. После этого римские триумфы породили, одно за другим, почти подавляющее количество произведений, так что искусство греческих колоний и самой Греции широким потоком хлынуло в Рим. Не говоря уже о разграблении Капуи, Тарентина и многочисленных греческих городов в Нижней Италии, у нас есть пример в виде триумфов Квинтия Фламиния, завоевателя Киноскефалы, 197 г. до н.э., когда перевозка статуй длилась целый день. Добыча, вывезенная из Западной Греции М. Фульвием Нобилиором в 189 году до нашей эры, также содержала не менее пятисот пятнадцати статуй. Эти обширные грабежи были, по крайней мере, сравнимы с триумфами Л. Корнелия Сципиона, победителя над Антиохией; Эмилия Павла, завоевателя Персея; Метелла Македоника и разрушителя Коринфа Муммия, вошедшего в поговорку за свои варварские грабежи. Нет ничего странного в том, что наконец живое искусство последовало за триумфальной колесницей римских побед. Метелл нанял многих греческих художников для возведения и украшения своих новых зданий в Риме.

Таким образом, сцена художественной индустрии изменилась, и Рим, чужой город, стал центральным пунктом — сначала владения, а затем и художественной деятельности. Поэтому

может возникнуть вопрос, не лучше ли то, что следует далее, подходит к главе о Риме; но следует учитывать, что римляне были, с нашей нынешней точки зрения, всего лишь богатыми коллекционерами и покровителями искусства, и что художники, нанятые ими, все еще были греками и принадлежали к эллинской школе. Этого не изменила ни их работа в Риме, ни даже то, что они извлекли уроки из бесчисленных произведений, накопленных там.

Римское величие долгое время довольствовалось художественной добычей для украшения своих форумов, храмов и общественных зданий; огромные богатства империи и проконсула давали возможность приобретать знаменитые произведения силой, подкупом или в качестве почетных подарков. Это породило дилетантство, которое привело к изучению искусства, и рвение к коллекционированию, которое делало каждое новое приобретение дополнительным стимулом для алчности. Учеба подавила тот импульс, который дегенеративным образом стремился превзойти то, что было сделано мастерами лучшего периода, и, считая их метод исключительно хорошим, повернула искусство вспять, своего рода реакцией на те более ранние пути. Страсть к коллекционированию не ограничивалась готовыми работами, которые были под рукой, но включала реставрации и имитации современных художников, выполненные в духе оригиналов. Не могло быть иначе, как искусство, исчерпав исходные данные и достигнув своих целей во всех направлениях, должно было реагировать само на себя; но, несомненно, обстоятельства Рима оказали существенное влияние на то, каким образом это происходило, и значительно продвинули этот ренессанс — если использовать несколько неподходящий термин, который в его ограниченном смысле был принят для обозначения гораздо более оригинального пробуждения искусства в конце средних веков.

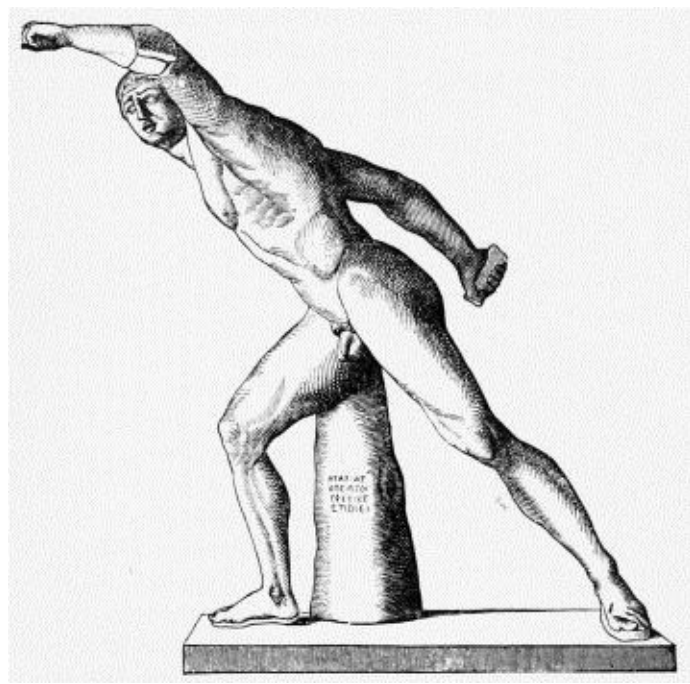


Рис. 242. Гладиатор Боргезе из Агасии. (В Лувре.)

В желании оживить различные фазы художественного развития было естественно не возвращаться к первоначальным принципам, а скорее брать те творения, которые лежали под рукой, и пытаться найти в них путь к совершенствованию. Рассматриваемый период, вплоть до зарождения империи, предлагает примеры всех стадий развития, даты которых могут быть приведены лишь кое-где; но, по-видимому, в этот период путь для эллинского возрождения был частично открыт.

Агасия Эфесская фигурирует как преемник мастера "Лаокоона" и "Фарнезского быка". Знаменитый Гладиатор Боргезе в Лувре, изображающий воина в вымышленной битве со всадником, может быть отнесен к родосской школе. (Рис. 242.) Поскольку статуя не принадлежала к группе, а была самостоятельной, мы видим в ней не что иное, как выставочную фигуру, в которой художник лишь искал позицию, где он мог бы превзойти все, что было раньше, и дать возможность продемонстрировать свое техническое мастерство и анатомические знания. То, что работа должна быть помещена в это время, а не в лучший период родосской школы, ясно из более позднего характера письма в надписи художника, из более низкого понимания взаимоотношений мускулов и, в частности, из незначительности идеи и полного отсутствия патетики - всех тех элементов, которые придавали работам Родоса особую ценность.

Поскольку образцы Родоса и Пергама не только были под рукой у художников Малой Азии, но и имели отношение к их цивилизации, поэтому многочисленные аттические мастера того периода смотрели на время совершенства в Аттике и Сикионе. Догматы школы Лисиппа все еще господствовали там, и о том, какие великолепные плоды она принесла даже в это время, несмотря на регресс по сравнению с ее прежними переоцененными достоинствами, свидетельствует вызывающий всеобщее восхищение торс, ныне находящийся в Ватиканском Бельведере, работы Аполлония, сына Нестора Афинского. (Рис. 243.) Несомненно, это был сидящий Геракл, мотив, неоднократно рассматривавшийся Лисиппом, хотя его реставрация до сих пор не увенчалась решающим успехом. Наиболее вероятной является последняя работа Петерсена, в которой он изображен играющим на кифаре. Несколько более поздняя статуя Геракла работы Гликона Афинского, стоящего, опираясь на свою дубину (рис. 231), хотя и приближается по замыслу к работе Лисиппа, намного уступает ему. При этом можно упомянуть еще более слабое повторение, Геракла из дворца Питти во Флоренции, через фальшивую надпись, приписываемую Лисиппу.

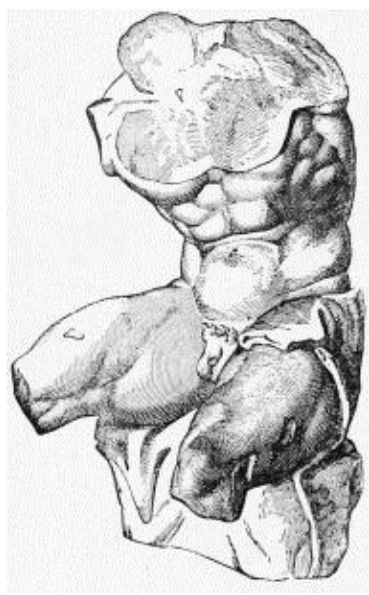


Рис. 243. Торс Бельведера, работы Аполлония. (В Ватикане.)

Помимо Аполлония, который отличался также своим юным сатиром и Аполлоном, которые слишком малоизвестны для более подробного описания, школе Скопаса и Праксителя последовал сын Аполлодора Афинского, Клеомен, скульптор Венеры Медичи. По сравнению с божественной фигурой Венеры Мелосской, хотя и приятной, она кажется вырожденной. Божественная красота, которую мы приписываем кидской Афродите и находим в Венере Мелосской, теряется из-за постоянного подчеркивания чувственных эффектов, несмотря на все мастерство и тонкое чувство красоты. За исключением Венеры Браски в Мюнхене и Венеры Капитолийской, которые более

близки к венере Книдоса, почти все обнаженные фигуры Венеры в различных музеях принадлежат к одному кругу и стадии развития, даже если они выдают более поздние работы. Мастера, по-видимому, ни в коем случае не были простыми переписчиками; но работы Праксителя были изменены в соответствии со вкусом времени художниками, в которых индивидуальность еще не совсем угасла.

Школа Фидия с ее высокими идеалами, о которых в рассматриваемую эпоху мало что понимали, никогда не смогла бы стать популярной в такой же степени. В Риме было лишь несколько работ этого мастера, которые могли бы послужить примерами, да и те не самые важные. Тем не менее, не было недостатка в воспоминаниях о лучшем аттическом стиле, особенно в тех фигурах богов, тип которых был установлен Фидием, например, в статуях Зевса и Афины. Хризелефантинский Зевс работы Поликла и Дионисия в Храме Юпитера Метелла, как и капитолийский из того же материала работы Аполлония, может быть справедливо отнесен к олимпийскому оригиналу; первый, по крайней мере, с большей уверенностью, если учесть, что сыновья Поликла — Тимокл и Тимархид - скопировали скульптуры на щите Парфеноса для Афины, выполненные для Элатеи в Фокиде. Возможно — и это, возможно, будет еще более подтверждено Брунном, который указал на эту связь, — что Паллада на Вилле Людовизи работы Антиоха Афинского, которая была оценена ниже своей ценности, может быть воспроизведением Парфеноса, измененным и, возможно, сформированным по памяти. Обработка одежды и все положение этой в остальном плохо выполненной фигуры напоминают нам о хризелефантинских произведениях и обладают чем-то от достоинства и благородства лучшего периода.



Рис. 244.—Группа Менелая. (На вилле Людовизи.)

В то время, когда Цицерон мог сказать, что, по его мнению, “работы Поликлета были безупречно прекрасны”, мастер из Аргоса, должно быть, вошел в моду. Художественным представителем этой стадии ценительного развития был Паситель, работавший во времена Помпея, и чья важная школа оставила следы этого влияния в сохранившихся образцах. Патетической тенденции нельзя было полностью избежать, и, хотя она не так очевидна в академической мужской фигуре Виллы Альбани, носящей имя Стефаноса, ученого Пасителеса, она все же неоспорима в группах Ореста и Электры в Неаполе и Ореста и Пилада в Лувре. Эта черта еще более заметна в работе Менелая, исследователя Стефаноса, прекрасной и знаменитой группы на Вилле Людовизи (рис. 244), обозначенной Винкельманом и Велькером как Электра и Орест; Яном - как Мeroпа и Кресфонтеc; Кекуле - как Дейанейра и Хиллос; а Шульце и Буркхардт - как Пенелопа и Телемах. Хотя художник здесь пошел на уступки более поздним влияниям, они не придали работе эклектичного характера, как утверждает Кекуле, а скорее продемонстрировали несколько архаичную концепцию и короткие пропорции Поликлета, давно заброшенные ради канона Лисиппа. С другой стороны, справедливым кажется замечание Кекуле о том, что персонажи не кажутся задуманными и созданными по образцу природы, а скорее видятся через призму трагедии Еврипида.

Когда репродукции охватили весь круг стилей лучшего периода искусства, архаика наконец была выдвинута на первый план. Известно, что Август украшал свои здания, особенно фронтоны Палатинского храма Аполлона, скульптурами мастеров с Хиоса, Бупалоса и Афиниды, а также что он увез из Тегей Афины из старого Аттического Эндоя. Таким образом, в моду вошло архаичное искусство, всегда обладавшее очарованием религиозных образов, которое удвоилось во времена такого пресыщения. Появилось большое количество архаических произведений, подражавших античности, как уже упоминалось. Нередко в них чувствуется влияние отдельных фигур из более крупных рельефных композиций, как в случае с Амфорой афинянина Сосибия в Лувре.



Рис. 245. Капитолийский кентавр Аристея и Папия. (Капитолийский музей.)

Более или менее свободное воспроизведение этого периода, которому мы должны быть благодарны за значительную часть содержимого наших музеев, естественно, привело к тому необузданному смещению стилей, которое объединило в одном и том же рельефе не только различные цели различных школ, но и их хорошо известные мотивы, как в случае с рельефом Сальпиона на купели Гаэта. Оригинальности было очень мало, и она ограничивалась жанром, особенно идиллическим, как в пьесе "Амуры", лучшие из которых можно отнести к старым образцам. Неизвестно, так ли было в случае со львицей Аркесилая, находившейся во владении Варрона, которая, согласно описанию Плиния, связанная Купидонами, пила из рога, надев на лапы рукавицы, чтобы обезопасить их. Модели для этого можно поискать в картинах Александрии. Несомненно, что кентавры, связанные и встревоженные Купидонами, лучшие образцы которых хранятся в Лувре, Ватикане, дворце Дория и Капитолийском музее, а также Аристей и Папий из Афродизиаса, являются имитациями бронзовых оригиналов. (Рис. 245.)

Эллинская архитектура и скульптура, благодаря своему непревзойденному совершенству, требуют более комплексного отношения, чем то, которое уделялось этим искусствам в любой другой древней нации. Особенно это касается скульптуры, потому что в Греции требования ее природы были выполнены греками более полно, чем когда-либо случалось с любым другим народом; в то время как греческая архитектура, несмотря на ее замечательное монументальное совершенство, не использовала всех возможностей искусства. Однако и то, и другое требует нашего внимания в большей степени, чем эллинская живопись. Архитектура оставила после себя огромные массы руин, а скульптура - многочисленные коллекции античных сокровищ; но от греческой живописи не осталось никаких остатков; соответственно, ее история - это история скорее художников, чем искусства. Если это требует к живописи более ограниченного подхода, мы не должны поэтому делать вывод, что ее развитие в действительности было ниже развития родственных искусств, поскольку, по сути, оно полностью сравнилось с развитием архитектуры и скульптуры. В этом часто несправедливо сомневались, но это было бы совершенно очевидно, если бы не было ничего более известного, чем почти безмерная слава первых мастеров.

Ход развития греческой живописи ни в коем случае не столь очевиден, как развитие скульптуры: у нас нет точной даты ее начала, но она, по крайней мере, столь же отдаленна. Конзе показывает, что живопись была даже самой примитивной, она существовала у аборигенов в виде

украшения керамики и терракоты. Заметки Плиния по этому поводу (xxxv. 15) кажутся едва ли более чем дополнительной реконструкцией предполагаемого уровня развития, смутно украшенной именами древних художников. Первые этапы, использование простого тона при заполнении контурных фигур цветом кирпичной пыли, называемым монохроматической живописью, уже давно были освоены соседними народами — месопотамцами, финикийцами и египтянами, которые также были знакомы с использованием ярких красок. Эта работа, должно быть, была известна грекам очень рано по импортным изделиям — Гомер упоминает сосуды и ткани, — хотя они и не могли применить ее к производству на своей собственной земле. Монохромная роспись на керамике, знакомая первобытным ионийцам, по-видимому, возникла на сиро-финикийском побережье. Слабое воспоминание о древнем, широко распространенном использовании цвета можно найти у Плиния, который называет египтянина по греческому имени Филокл как первооткрывателя линейной живописи. Работы такого рода, однако, были чисто декоративными, подобно древнегреческим вазописям (*рис.* 187 и 191), и имели большое сходство; кажется излишним выдвигать предположения относительно источника, откуда пришел этот импульс. Еще меньшее значение имеют имена художников, которые были сказочным образом связаны с различными изобретениями, таких как Клеант, Аридик и Экфантос из Коринфа; Телефан и Крейтон из Сикиона; и Саурия с Самоса. Если только из того факта, что некоторые упоминаются как жившие в Коринфе и Сикионе, можно заключить, что декоративная живопись, вероятно, процветала в этих городах до шестидесятой Олимпиады (530 г. до н.э.). То, что Плиний говорит об Эвмаре Афинском, не оправдывает предположения о каком-либо значительном прогрессе, хотя в рисунках он различал мужчин и женщин, в некоторой степени выражал возраст и характерные особенности и, по крайней мере, положил конец той грубости, которая находила удовлетворение в написании имен поверх форм, в остальном совершенно одинаковых. Большого прогресса добился его преемник, Кимон Клеонский — с 500 по 480 год до н.э. — который усовершенствовал прежнюю мешковидную одежду (*рис.* 191) за счет складок и придал обнаженной фигуре более детальный рисунок, поместив глаз в профиль, голова также в профиль, вместо того, чтобы смотреть вперед, как на рисунке, упомянутом выше. С него началась правдивость по отношению к природе и правильность рисунка в то время, когда скульптура в Эгине, Афинах, Сикионе и Аргосе готовилась к тому высочайшему совершенству, которого впоследствии достиг Фидий.

После персидской войны, на протяжении двух поколений, прогресс живописи был пропорционален ее прежней отсталости, пока она не достигла высоты, немногим уступающей той, которой достигла скульптура. Первый мастер, достойный упоминания, а также один из величайших художников, которых мы знаем, требует особого внимания, поскольку является основоположником живописи как искусства. Полигнот Тасосский (475 - 455 гг. до н.э.), сын Аглаофонта, который также упоминается как художник, выполнил большее количество своих работ в Афинах, где Кимон пользовался большим уважением. Из картин в Стоа Пойкиле, написанных под его руководством, по крайней мере, Завоевание Трои и Совет князей, заседающий в суде над святотатством, совершенным Аяксом против Кассандры, были написаны его рукой. Битва амазонок была написана Миконом, битва при Марафоне - Панаиносом и Миконом; четвертой, возможно, последней, была битва между афинянами и лакедемонянами близ Оиноэ: художник неизвестен. Полигнот работал вместе с Миконом над другими афинскими фресками, сценами из жизни героев в Храме Тесея. В Храме Диоскуров он написал картину Микона "Изнасилование дочерей Левкиппа", рядом с которой было "Возвращение аргонавтов". В Пинакотеке Пропилей была представлена серия изображений, среди которых Брунн узнал сопутствующие фигуры: Диомеда, отбирающего у Филоктета его лук, и Одиссея, хватающего Палладион; Убийство Эгистоса Орестом и принесение в жертву Поликсены; Одиссея, появляющегося перед Навсикаей и ее спутниками, и Ахилла среди дочерей Ликомеда. Из других работ этого мастера можно упомянуть те, что находятся в Теспее и Платее; в Храме Афины в последнем месте изображен Одиссей, нападающий на женихов. Лучшее из всех творений Полигнота, картины в "Пещере книдян" в Дельфах, иллюстрирующие завоевание Илиона и

нижнего мира, так подробно описаны Павсанием (х. 25-31), что они предоставляют важнейший материал для понимания его искусства.

Мы вряд ли смогли бы справедливо оценить этого учителя, если бы не описания Павсания; ибо другие классические авторы, за некоторыми исключениями из Аристотеля, занимаются лишь второстепенными вопросами. Что касается его колорита, Цицерон в своих “Четырех цветах” ничего не говорит, говоря только о его рисунке, в то время как Квинтилиан просто удивляется, как в его время еще могли быть поклонники такой примитивной живописи. Это была просто окраска без учета света и тени, простая обработка локальными тонами поверхностей внутри контуров. То, что эти тона были не сплошными, как на Ниле и Тигре, а тонко дифференцированными и повсюду характерными, мы узнаем из особого упоминания голубей, из затененной окраски рыб в Ахероне, из черновато-синего цвета пожирающего трупы Эвринома и серого цвета потерпевшего кораблекрушение Аякса. Красные щеки Кассандры, которыми восхищался Люциан, свидетельствуют о нескольких цветах в одном контуре. Но хотя Цицерон хвалит рисунок, то небольшое, что можно понять из рассказа Плиния о мастере, указывает на обратное. Тем не менее, следует признать, что мотив Юпитера—олимпийца, восхваление бровей Кассандры Лукиана и преувеличенная экспрессия эпиграммы — “на веках Поликсены лежала вся троянская война” - подразумевают больше, чем мы могли бы ожидать от мелких деталей, которыми Плиний наделяет художника. Элиан хвалит строгую тщательность и тонкость контурного рисунка, экспрессию и одежду. Но самым замечательным свидетельством об этом мастере является свидетельство Аристотеля, который описывает его фигуры как превосходящие природу; в то время как художники вроде Дионисия довольствовались тем, что равнялись ей, а другие, вроде Паусона, довольствовались тем, что оставались ниже ее. В другом месте он называет его художником *этики*— то есть характера — в величественном стиле, которого не удалось достичь работам Зевксиса. Объединяя это суждение с суждением Элиана, который приписывает Полигноту величие, мы можем заключить, что этот художник рисовал в широком и идеальном стиле. То, что с этим были связаны эпическая ясность и живость трактовки не только отдельных фигур и групп, но и всей композиции, полностью очевидно из описания, которое Павсаний дает картинам в “Леше”. Короче говоря, правильность, богатство и великолепие композиции следует считать главными достоинствами Полигнота — достоинствами, которых не достиг ни один из его преемников, хотя они, возможно, намного превосходили его в исполнении как живописцев в более ограниченном смысле. Менее живописный, чем художник, он придерживался в своих настенных украшениях совершенно монументального направления, которым после его времени, из-за смены цели, пренебрегли.

Самыми знаменитыми сподвижниками Полигнота, но, как замечает Элиан, не равнявшимися ему по величию, были Микон Афинский, имя которого уже упоминалось, и Панаинос, двоюродный брат Фидия, который, помимо битвы при Марафоне в Пойкиле, исполнил росписи на троне фидийского Зевса в Олимпии. О Дионисии Колофонском и Павсании уже говорилось. Первый, по-видимому, сохранил строгую тщательность своей модели Полигнотоса до такой степени, которая, естественно, была неблагоприятна как для изящества, так и для величия стиля. Паусона, хотя Аристотель и считал его художником, можно сравнить с Буффальмако, которого презирали и высмеивали среди товарищей Джотто; не приспособленный для постановок высокого стиля, он не пытался их создавать, и его картины обнаженной натуры, не имеющие этического значения, были вредны для молодых наблюдателей.

Среди других выдающихся мастеров того времени Каллифон, по-видимому, наиболее близок к тому, чтобы пойти по стопам Полигнота; но его брат Аристофонт, который ввел во всеобщее употребление роспись на панелях, придерживался технических методов, противоположных этой школе. Стиль Полигнотоса также был оставлен Самияном Агатархосом, декоратором-самоучкой и сценографом, который в эссе о сценографической живописи установил принципы, на основе которых после него это искусство получило дальнейшее развитие. В сценарной живописи неперенная цель создания иллюзорной видимости должна была привести к наблюдению и

имитации эффекта большего или меньшего освещения, то есть более бледных или глубоких оттенков местного колорита, и, таким образом, привела живопись к уровню развития, которого до сих пор не достигал ни один народ древности.

Важный прогресс, указанный Агафархосом в сценографии, был достигнут в рисовании фигур Аполлодором Афинским. Рассказов о нем немного, и они отчасти непонятны; но Плутарх прямо говорит, что он открыл смешение цветов и изменение их оттенков, а Плиний называет его первым мастером иллюзии. Строго говоря, он не был единственным автором нововведения, поскольку Агафарх был его предшественником; и если он получил прозвище *скиаграфос*- художник света и тени, — то следует понимать, что слово "скиаграфия" использовалось для обозначения сценографии. Но, во всяком случае, он был первым, кто применил эти принципы к рисованию фигур, разработав трактовку, совершенно отличную от той, которая используется в архитектурной живописи, столь широко используемой на сцене. Нетрудно представить важный результат этого нововведения, и неудивительно, что завоеванные таким образом позиции были быстро заняты другими мастерами искусства, которые быстро довели живопись до совершенства, почти равного совершенству скульптуры.

Это были Зевксис из Гераклеи, что в Нижней Италии, и Паррасий из Эфеса. Учителя первых не имеют значения; импульс, благодаря которому Зевксис стал одним из самых блестящих гениев Греции, был дан не ими, а скорее Аполлодором, который среди них не упоминается. Его слава была на пике во время Пелопоннесской войны и в последующие десять лет; так что мы можем легко понять, почему Зевксис не обосновался в Афинах, где Полигнот и Аполлодор возвели живопись в ранг искусства, но после долгих скитаний нашел убежище в Эфесе. Его работы, в отличие от настенных росписей Полигнота, были в основном на панелях, как, согласно Плинию, мы можем предположить, были работы Аполлодора. Среди богов Зевксиса Олимп был исключительным по сюжету; из божеств особенно прославлен Зевс. Единственные другие изображения божеств, которые мы находим, - это увенчанный розами Эрос и Аполлон, наказывающий Марсия. Ни Пан, ни Геракл, Душивший Змей в Младенчестве, не могут быть причислены к этой категории. Троянские легенды фигурируют в трех его наиболее знаменитых картинах — "Елена в Кротоне", "Плачущий Менелай", приносящий своему брату жертву за умерших, и "Пенелопа, в которой воплощена сама порядочность". Если мы сможем связать "Одиссею" с "Бурей на море", в которой упоминаются Борей и Тритон, то это составит четвертую часть. В своих "атлетах" он, по-видимому, намеревался установить канон для живописи, как это сделал Поликлеитон для скульптуры. Две другие, "Семейство кентавров" и "Мальчик, несущий виноград", представляют собой жанровые картины.

Не случайно, что мы располагаем наиболее полными отчетами о Зевксисе; поскольку его цели были не столь высоки, как у Полигнота, он черпал свои мотивы из других областей, более благоприятных для новых методов. Историческая живопись, основа того высшего вида монументального искусства, которое дает грандиозные изображения характеров, была оставлена; как выражается Аристотель, произведениям Зевксиса не хватало этического значения. Чрезмерное стремление к иллюзии, к подобию реальности порождает внешние и сиюминутные видимости, вытесняя внутренне существенное и долговечное. Пенелопа, кажется, говорит, и все же мы не знаем, в какой ситуации она изображена; плач Менелая определенно не передает его характера; и так же мало веселые игры кентавров со своими детенышами, очаровательно описанные Лукианом, отражают мифологическую природу этих чудовищ. Еще меньше мы можем ставить Елену Зевксидскую в зачатии в один ряд с женскими фигурами из "Завоевания Трои Полигнотом", поскольку мы знаем, что Зевксис выбирал в качестве моделей прекраснейших дев Кротоны; иными словами, он стремился к совершенной внешней женской красоте в соответствии с природой, но не к той широте и величию, которые выражались во лбу Кассандры или во взгляде Поликсены.

Если временами Зевксис поднимался на более высокий уровень, он все же отличался от эпического персонажа Полигнота своей склонностью к драматическому эффекту, который, по своей природе, преходящ. Это показано, например, знаменитой игрой лиц в "Семействе кентавров", плачем Менелая, ужасом Алкмены и Амфитриона при виде змей, обвиняющих юного Геракла, и актерами, а также зрителями в "Наказании Марсия": все это сцены, которые, с небольшими изменениями, можно было бы показать в драматическом действии на сцене. У Зевксиса, в отличие от Полигнотоса, тема имела меньшее значение, чем способ ее подачи, *что* имело меньшее значение, чем *как*; короче говоря, композиция, в которой хватало живописности, была подчинена картине. Сам мастер был недоволен, когда новизна предмета в его семействе кентавров привела к тому, что техническая отделка была упущена из виду. Следовательно, справедливо высказывание Плиния о том, что Зевксис придал кисти великую славу. Суждение Квинтилиана о том, что Зевксис создал правильное применение света и тени, не подлежит оспариванию, поскольку это относится к последующему достижению выразительности. Степень совершенства, которого он достиг в иллюзорных эффектах, с помощью светотени, отражений и тому подобного, иллюстрируется анекдотом о мальчике с виноградом, настолько обманчивом, что птицы слетелись к ним; в то же время ограничение проявляется, по признанию самого художника, в том, что иллюзии не удалось сделать мальчика способным пугать птиц. Именно из-за силы художника в этом реализме современники относились к нему с почти безграничным восхищением. Его известность была превзойдена только его тщеславием. В более поздние годы он преподносил свои картины в качестве подарков, потому что вознаградить их деньгами было невозможно; он появился в Олимпии в одежде, на которой золотыми буквами было вышито его имя. История греческой скульптуры не имеет аналогов подобным фантазиям.

Сам Зевксис, несмотря на свою гордыню, был вынужден признать, что его превосходил его современник Паррасий Эфесский, который по стилю был сродни ему во многих отношениях. По тематике работы Паррасия можно разделить так же, как и работы Зевксиса. Божества выбирались редко; его "Дионисий с Аретой" не был одним из самых знаменитых его произведений, а его "Гермес" на самом деле был портретом самого художника. Среди представленных героев были Прометей, Геракл, Мелеагр, Персей и Тесей. Большая часть его произведений отсылает к троянским эпосам, таким как "Предполагаемое безумие Одиссея", "Исцеление Телефоса", "Борьба Аякса с Одиссеем за доспехи Ахиллеса", "Филоктет на Лемносе" и "Эней". Другие - афинский Демос и портреты, подобные комедианту Филиску, Архигаллу, капитану корабля, фракийской кормилице с ребенком; и, наконец, картины, подобные священнику с мальчиком из храма, двум мальчикам, двум тяжеловооруженным воинам, и непристойные жанровые картины, завершающиеся знаменитым "занавесом" мастера. Во многих отношениях они выдают связь с Zeuxis, и все же многое из этого является независимым. Существует множество характерных голов, иллюстрирующих темперамент, и других психологических субъектов, среди которых следует назвать Демоса, который, согласно Плинию, был показан изменчивым, сердитым, несправедливым, непостоянным; также как экзальтированный, добрый, сострадательный, хвастливый, возвышенный, низкий, недисциплинированный и непостоянный. Это было бы настолько невозможно в одной голове, не превратив ее в хаотичную, непонятную карикатуру, что автор без колебаний описывает картину как группу, в каждой фигуре которой была выражена одна из названных характеристик. Это изображение предполагаемого безумия Одиссея, должно быть, имело большое психологическое значение, как и Прометей, Филоктет на Лемносе и Телефос. Этими работами Паррасий поставил себя выше Зевксиса благодаря более правильному и тщательному рисованию и заметному техническому прогрессу в искусстве. Плиний говорит, что, по мнению художников, Паррасий достиг наивысшего совершенства в изображении фигур; что ранее художникам удавалось придать только очертаниям фигуры правдивый вид и действие, но что края краски должны быть настолько закругленными, чтобы можно было представить продолжение тела с другой стороны, предполагая то, чего нельзя было увидеть. Можно предположить, что это означает, что благодаря вниманию к светотени и отражениям иллюзорный

эффект был увеличен с эффекта рельефа до эффекта круглой фигуры, в результате чего фигуры впервые, казалось, отделились от фона; что, например, он разъяснил наблюдателю различие между земным шаром, видна только одна сторона которого, и полусферой, прикрепленной к плоскости. Следовательно, иллюзия стала более совершенной, и таким образом способность к движению была привнесена в “выступающие” фигуры. Винограду Зевксиса не нужна была такая сила действия, чтобы соблазнить птиц, как мальчику, чтобы напугать их. Занавес Паррасия обладал такой способностью к движению, освобождая объекты от фона, и поэтому мог обмануть даже самого Зевксиса, который считал возможным действительно убрать его с панели.

Если его гордый соперник Зевксис преклонился перед этим мастерством, то неудивительно, что такой результат побудил Паррасия превзойти своего конкурента и в высокомерии. Среди прочих безумств он провозгласил себя потомком Аполлона; как король Искусства он был коронован диадемой и золотым венком и облачился в пурпурную королевскую мантию. Приняв прозвище Хабродиаитос, или прожигатель жизни, он навлек на себя прозвище Рабдодиаитос, или человек-щетка. Паррасий также был превзойден более молодым современником, хотя, как представляется, лишь в одном случае. Тимант из Кифноса одержал победу в состязании — Борьбе Аякса и Одиссея за Доспехи Ахилла. Плиний отдает предпочтение последнему, потому что его сочинения были устроены так, что в них можно было уловить больше, чем казалось на первый взгляд. При этом мотив был более глубоким, чем показали Зевксис и Паррасий; это было очевидно в жертвоприношении Ифигении, в котором были представлены все степени страдания: Калхас был опечален, Одиссей испытывал боль, Аякс громко плакал, Менелай в экстазе горя; но, поскольку выражение страдания не могло быть перенесено дальше, чем у последнего, отец, Агамемнон, был показан прячущим свое лицо. Убийство Паламеда, возможно, дало простор для такой же глубины мотивов. Небольшая жанровая картина была задумана в более шутовском тоне, изображая спящего Циклопа и сатира, измеряющего длину большого пальца гиганта тирсом, таким образом добавляя живой масштаб сравнительных размеров. Герой Тиманта и атлет Зевксиса одинаково прославлялись на греческих картинах как идеалы мужественной формы.

Похоже, что Тимант провел последнюю часть своей жизни в Сикионе. Искусство живописи нашло приют в Эфесе во время Пелопоннесской войны, но не связало себя ни с какой школой и вернулось в Грецию после завершения этого катастрофического конфликта. Афины не смогли сразу восстановить главенствующее положение, которое они занимали при Полигноте и Аполлодоре; но художественная деятельность с ее растущими требованиями была сосредоточена в Сикионе и Фивах, где были созданы процветающие академии с иными целями.

Эвмпос появился примерно в это же время в бывшем городе как основатель важной школы, но, за исключением нескольких поверхностных упоминаний, мы ничего о нем не знаем. Его ученик, Памфил из Амфиполя или Никополя, процветавший с 390 по 360 год до нашей эры, был главой этой школы. Его работы малоизвестны, они были описаны только Плинием, настолько скудно и невразумительно, что одну можно принять за семейную фотографию, другую - за появление Левкофеи перед Одиссеем после кораблекрушения у острова Феаков, а третью, возможно, за победу афинян при Флиосе. Плиний более точен, когда рассказывает, что Памфил считал естественнонаучное образование, особенно математическое и геометрическое, необходимым для художественного творчества. Поскольку он считал рисование важной частью самосовершенствования, он приложил все усилия, чтобы преподавать его в высших школах, и добился хороших результатов. Он верил, что только из этого может исходить рациональная концепция искусства, основанная на науке, в которой следует учитывать взаимоотношения учителя и ученого; и что Сикьон был местом, наилучшим образом приспособленным для этой цели. В несколько более ранний период Поликлеитос установил канон скульптуры с помощью своей системы пропорций. Памфил, следуя по стопам Эвмпоса, теперь занял ту же позицию в отношении греческой живописи, возможно, с еще большим успехом. Он был выдающимся

учителем и, как таковой, по-видимому, стремился к правильности в композиции, рисунке и живописи, что, возможно, ущемляло свободу художественного развития. Но эта цель, которая принесла школе Сикиона название "Хрестография" (правильное рисование), воздействующая на ученика с начала и до конца его обучения, должна была способствовать как закладке фундамента, так и очищению и сдерживанию. Несомненно, Апеллесу было выгодно закончить свое обучение в этой школе, которая, несомненно, оказала благотворное влияние на общее развитие греческой живописи. Элемент вырождения в тоне Зевксиса и Паррасия долгое время сдерживался среди их последователей академическим авторитетом Сикиона. Памфил обратил свое внимание главным образом на правильность исполнения в деталях и, вслед за Поликлеитом, на человеческую фигуру. Его ученик Мелантиос был мастером композиции; однако это, в соответствии со всем характером школы, по-видимому, заключалось не столько в выборе сценической ситуации и действия, сколько в формальном распределении и сбалансированности группировки.

Павсий, соученик Мелантия, отличался от этого несколько доктринального искусства большей свободой творчества. Сюжеты его работ демонстрируют это своей индивидуальностью, как, например, Мальчик, нарисованный за день, Девочка, вяжущая венки, Я, пьющий из бокала, и цветок, который, судя по описаниям, напоминает наши натюрморты. Принесенный им в жертву Бык продемонстрировал новое мастерство; животное, укороченное спереди, как отмечает Плиний, показывало весь свой рост. Паузиас был первым, кто завоевал известность в области энкаустической живописи, хотя технические процессы ее создания были известны уже некоторое время. Из этого достоверно только то, что краски, смешанные с воском, были расплавлены металлическим стержнем и таким образом прикреплены к земле. Этот процесс, из-за более яркого, прозрачного и глубокого оттенка, придаваемого воском, был настолько же выше прежнего темпера, насколько наша собственная более удобная масляная живопись превосходит любой другой метод. О том, что такие особенности сюжета и обращения не привели мастера к отказу от художественной серьезности школы Сикион, свидетельствует направление, привитое его ученикам. Работы самого знаменитого из них, Никофана, были чрезвычайно трудоемкими, но, судя по преобладающему коричневому цвету, жесткими. Аристолай, сын Павсия, был строгим академиком.

В этот период в Фивах процветала вторая школа живописи, не менее выдающаяся, и, после того как поспешно приобретенное значение этого города столь же быстро пришло в упадок, была переведена в Афины. Во главе его стоял Никомах — 360 год до н.э. — сын и ученик неизвестного художника Аристиоса. Упоминается восемь его картин; но, хотя он считался одним из величайших мастеров, у нас мало информации о самом художнике. По контрасту со спокойными, величественными произведениями сикионцев, исходя из сюжетов, мы можем заключить, что в произведениях Никомаха было больше волнения и действия, среди которых упоминаются "Похищение Прозерпины", "Восхождение победы с квадригой" и "Вакханки, застигнутые врасплох сатирами". Его непревзойденная быстрота в рисовании была достойна похвалы только потому, что сочеталась с большими талантами, с необычной и виртуозной уверенностью руки. Характер его ученика Аристида более понятен и более важен. Если когда-либо и был художник, одних сюжетов которого было достаточно, чтобы дать представление о его главной цели, то это был Аристид. Одной из его самых знаменитых работ было "Завоевание города": раненая мать, лежащая на земле, видит, как ее младенец ползет к груди, и явно выражает страх, что, когда кончится молоко, ребенок выпьет кровь. Другая - женщина, которая "из любви к своему брату предается смерти". Третья, согласно Плинию, наиболее высоко ценимая, изображала больного мужчину. В них и еще в одном, возможно, также приписываемом Аристиду, Геракле, Страдающем от Отравленного Одевания Деяниры, безошибочно угадывается основной тон великого пафоса. В молящемся человеке, чей голос, казалось, можно было почти услышать, и в старике, обучающем мальчика игре на арфе, безошибочно угадывалось преобладающее выражение чувств. Последнее напоминает нам о прекрасном помпейском настенном изображении кентавра Хирона, наставляющего мальчика Ахилла. Плиний отчетливо говорит, что Аристид стремился к патетике,

под которой подразумевается выражение нежных, а также болезненных и страстных эмоций. Таким образом, в этом мастере можно узнать того, чьи цели были сходны с целями Скопаса и Праксителя.

Евфранор, ученик Аристиды — с 360 по 330 год до н.э. — был замечательным явлением в области искусства. Немногие, будь то в скульптуре или живописи, были столь многогранны, и все же, хотя он стоит в первом ряду, недостаточное описание его картин, которое дошло до нас, не позволяет нам составить о них какое-либо положительное суждение. Определенное указание, однако, содержится в замечании самого художника о том, что Тесея Паррасиоса выглядел так, словно питался розами; его собственный, напротив, как будто питался мясом быков. Это сравнение, должно быть, включало два момента, цвет и рисунок; сходство с розами было бы неуместным, если бы Паррасию не подвела глубина телесного оттенка; с другой стороны, помимо здорового цвета, обильное питание, предложенное Тесеем Евфранорским, доказывало энергичное развитие мышц. Вероятно, это была несколько массивная фигура, характерная для Евфранора и, с определенными ограничениями, напоминающая нам Геракла из Лисиппа. Из благородного выражения лица Тесея можно понять, как Евфранор довел своих героев до типичного совершенства. В аналогичном смысле он возвысил своего Посейдона до такой мощи, что в его распоряжении больше не оставалось средств превзойти его в его представлении о Зевсе. Замечание Евфранора выражало не только разницу и его собственное превосходство над Паррасием, но и предполагало определенную взаимосвязь в предмете и цели, поскольку оба мастера написали "Тезея" и предполагаемое безумие Одиссея.

Истмийский Евфранор сменил место своих трудов и, в то же время, центр всей школы на Афины, которые продолжали оставаться художественной столицей для его учеников и преемников. Среди последних особенно знаменит Никий — с 340 по 300 год до н.э. Он уделял свое внимание главным образом женской красоте, возможно, под некоторым влиянием своего старшего современника Праксителя, в связи с которым он упоминается. Ему нравились обширные композиции, удивляющие своей новизной замысла, и, подобно Паррасию, он стремился придать округлость своим фигурам. Недостаток в фиванско-аттической школе той индивидуальности, которая существовала в сикионской, был полностью преодолен Евфранором и уступил место более универсальной цели. Он и Никиас были художниками, чей стиль был продиктован не столько их школой, сколько их личными убеждениями. Они рано научились разбираться в технических и художественных достижениях всех видов и самостоятельно продвигать их вперед. Мы можем предположить, что они поддерживали те же свободные отношения со своими учителями, которые существовали между сикионским мастером Памфилом и их современником Апеллесом.

Апеллесу было суждено отобрать пальму первенства у всех своих предшественников и преемников. Хотя три города — Колофон, Эфес и Кос — претендовали на честь называть его своим, вполне вероятно, что первый был местом его рождения, второй — началом его трудов, а третий, что вполне вероятно, был местом его смерти. Его первым учителем назван эфесянин Евфорос, но его известность восходит к тому времени, когда он покинул академию Памфила и перешел в академию Сикиона. Возможно, тот факт, что Памфил был македонянином по происхождению, проложил Апеллесу путь к царскому двору в Пелле, откуда он, по-видимому, вернулся в Эфес среди последователей Александра Македонского. Похоже, он никогда не основывал постоянной школы; по крайней мере, из классических заметок мы узнаем, что он временно работал в Афинах, Коринфе, на Родосе и даже в Александрии. Мы узнаем также, что он на значительное время пережил своего великого покровителя Александра. Его работы следует разделить на три группы — изображения богов и героев, аллегории и портреты; они также иногда комбинировались. Во главе первой группы стоит Афродита Анадиомена, одно из самых знаменитых изображений античности. Он был передан Августу для уплаты ста талантов налогов; тот перевез его в Рим и поместил в храме Венеры Цезаря, где он так сильно пострадал — получив таким образом прозвище Мопостепенон, одноногий, — что Нерон приказал изъять его и заменить копией. Она

была представлена как “рожденная морем”, обнаженная, приглаживающая руками свои мокрые волосы. Далекая от идеала фигура, она была скорее создана по образцу знаменитых куртизанок того времени, две из которых названы — Панкаста, или Панкаспа, любовница Александра, которая впоследствии представила ее самому художнику; и Кратина, или Фрина, любовница Апеллеса, которая, возможно, была более точной моделью Венеры, поскольку на празднике Посейдона в Элевсине она купалась обнаженной в море на глазах у собравшихся. Вторая “Афродита”, в которой Апеллес надеялся превзойти первую, осталась незаконченной после его смерти. Из этих представлений первое, безусловно, не имело никакого религиозного или даже этического характера; но Артемида в “Жертвоприношении дев” была чем-то большим, чем жанровое произведение с мифологическим мотивом; и его герои, которые, согласно Плинию, бросали вызов самой природе, были больше, чем просто величественными портретами.

“Геракл” можно рассматривать как этюд. Чарис и Тихе были аллегориями, причем последнего изображали сидящим, “потому что счастье не стоит на месте”. Самая знаменитая из них, Клевета, подробно описана Лукианом. На нем был изображен мужчина, чья склонность верить дурным слухам характеризовалась большими ушами, сидящий между двумя женщинами, Невежеством и Недоверием, и принимающий Клевету, великолепная женщина, охваченная страстью, которой предшествует Зависть; она тянет за волосы юношу, который тщетно, воздев руки, призывает богов в свидетели. За поездом движется Покаяние, скорбящая женская фигура в черном, с болью и стыдом оглядывающаяся назад на запоздалое появление Истины. Сходным по характеру является изображение закованного в цепи демона войны, частично принадлежащее к группе портретов. Третья аллегория, не имеющая особой ценности, изложена с большим художественным мастерством — Бронте, Астрапе и Керауноболия — гром, со вспышкой и росчерком молнии.

Среди портретов, аллегорических по своему характеру, была знаменитая картина, на которой Александр с молнией в правой руке был изображен в виде Юпитера. Сам монарх был так доволен этим, что сказал, что было два Александра — один непобедимый сын Филиппа, другой неподражаемое творение Апеллеса. Но мало что известно о портретах царя, будь то конный, в триумфальных колесницах или в окружении божеств и аллегорических фигур; ни о портретах Филиппа и его генералов, ни о трагическом актере Горгосфене из Хаброна, ни о портретах самого художника.

Если присмотреться к Апеллесу повнимательнее, чтобы прояснить главные черты, благодаря которым он снискал такую блестящую известность, то окажется, что дело было не в композиции. В этом, как и в трактовке перспективы, он отдавал предпочтение своим товарищам-ученикам Мелантию и Асклепидору. О том, что он осознавал эту слабость и избегал поводов для ее проявления, свидетельствует тот факт, что на большинстве его картин было мало фигур. Когда появилось больше, вместо того, чтобы быть живописно сгруппированными и обработанными, они были расставлены рядами, почти как рельефы, больше подходящие для аллегорических сюжетов, столь распространенных у Апеллеса и столь распространенных в его время, чем для мифологических и исторических представлений. Хотя аллегория может в значительной степени быть неблагоприятной для истинного искусства, потому что, как говорит Винкельман, она заставляет художника “разумно подкрашивать свою кисть”, все же аллегория Апеллеса в последнее время слишком сильно обесценилась. Клевета была объявлена ошибкой фантазии, грубым символизмом и негармоничным сочетанием лиц и олицетворений. Но это были подлинные материалы художника, и он преуспел, по крайней мере, в передаче характера и правдивости рисунка. Группа lightning была чем-то большим, чем техническая бравада. Кто бы оценил картину меньше из-за того, что вместо Зевса были изображены гром и молния, божество, на которое не решился бы ни один художник древности или, более того, более поздних времен? Хотя его мотив, возможно, был чисто интеллектуальным, художник оставался неизменным, независимо от того, изображал ли он Кассандру или Диаболя - демонстрировал ли он в большей или меньшей степени свое поразительное мастерство. Об Апеллесе будут судить более справедливо, если к нему будут относиться как к живописцу, а не как к художнику; как таковой мы признаем в нем техническое и

многогранное совершенство. В разных источниках говорится о нем как о быстром и уверенном рисовальщике, его линии были не только правильными, но и в высшей степени характерными. Максима Апеллеса “Ни дня без строчки”, то есть без упражнений в рисовании, стала пословицей, хотя и не совсем в своем первоначальном смысле. Благодаря этой постоянной практике его рука приобрела такую уверенность, что беспрекословно следовала воле и сделала возможной даже головокружительную казнь, описанную в анекдоте, который был несправедливо дискредитирован критиками. Апеллес вошел однажды в мастерскую Протогена в отсутствие последнего и сообщил о своем визите, проведя линию на табличке, которая была у него под рукой, с таким размахом и уверенностью, с такой чистотой и гладкостью, что родосский мастер, вернувшись, узнал руку Апеллеса. Чтобы показать себя равным, Протоген разделил линию на вторую другого цвета, но признал себя побежденным, когда Апеллес разделил ее по всей длине на треть. Свидетельство резкости и определенности его характеристики простыми линиями приводится в рассказе о слуге, который причинил ему боль и которого Апеллес, хотя и видел его всего один раз, так набросал углем на стене, что царь Птолемей распознал сходство с первыми штрихами. Легко понять, что такая способность, должно быть, особенно подходила художнику для портретной живописи; и его портреты достигали такого поразительного сходства и правдивости, что физиономист предполагал, что по ним можно определить не только точный возраст объекта съемки, но даже время его будущей смерти. Не требуется никаких дополнительных свидетельств, кроме “Анадиомены”, чтобы доказать, что его работы были совершенны как по правильности и выразительности, так и по красоте.

Использование цвета полностью соответствовало этому непревзойденному рисунку, хотя Апеллес, по-видимому, ограничивался живописью в темпере, без использования энкаустики. Особо следует отметить смягченное остекление, которое сделало непрерывный свет еще более ярким. На портрете Александра рука, протянутая с молнией, казалось, сильно выделялась на фоне панели, что, возможно, в равной степени объясняется мастерским ракурсом рисунка. Была отмечена красота его цвета и особенно его энергия; слава Афродиты не может быть понята без первого, так же как слава Александра и Молнии без последнего. Это многогранное техническое совершенство, недостижимое до Апеллеса и в котором Плиний говорит, что он превосходил всех других художников вместе взятых, возможно, зародилось в школе Памфила, поскольку сикионцы уделяли особое внимание художественному исполнению. К этим выдающимся качествам, однако, добавлялись внутренние достоинства самого мастера, на которые он придавал наибольшее значение и которые приписывал тому очарованию, которое греки вкладывали в слово *charis*. То, что это заключалось главным образом в достаточной мере завершенности, было объяснено Апеллесом, когда он заявил, что Протоген превзошел его во всем, кроме знания подходящего момента, чтобы отложить кисть, без которой это очарование, из-за чрезмерной осторожности, теряется.

Своим техническим мастерством, четкостью характеристик и изяществом Апеллес настолько восхищал всех, кто видел его работы, что, согласно многочисленным анекдотам, иллюстрирующим его положение, он был самым популярным художником всей античности. Перед лицом такого авторитета было бы несправедливо видеть в нем, как это сделали некоторые, зачатки упадка искусства. Хотя его художественные усилия, возможно, и не равнялись усилиям Полигнота, поскольку ему было легче удовлетворять этическим требованиям своего времени, все же следует признать, что как художник он превзошел его настолько, насколько в скульптуре Пракситель превзошел Каламиса и других предшественников Фидия. Но в Фидии высокий идеал соединялся с абсолютным совершенством исполнения, которого Полигнот в живописи был далек от достижения. “В истории живописи, - говорит Брунн, - каждая из этих двух областей имеет свою отдельную точку наибольшего возвышения; следовательно, слава, которая в скульптуре, несомненно, возвысила Фидия над всеми остальными, в живописи оказалась разделенной между Полигнотом и Апеллесом”.

Протоген Кауносский, или, скорее, если иметь в виду его работу, Родосский, был соперником Апеллеса. Похоже, он был самоучкой или, по крайней мере, учеником совершенно неизвестного мастера. Восхищение Апеллеса Протогеном было настолько велико, что он выразил желание купить его работы и опубликовать их как свои собственные; но многочисленные анекдоты показывают, что Апеллес был склонен льстить каждому великому и прославленному человеку. Говорят, что Протоген закрашивал свой Ялизос четыре раза, чтобы лучше уберечь его от разрушения, так что при отслаивании внешнего слоя пигмента поверхность под ним могла иметь тот же цвет. Но это может быть всего лишь глупой легендой, придуманной для иллюстрации его чрезвычайной осторожности. В подобных рассказах более позднего времени сообщалось, что он работал на Ялисе семь или одиннадцать лет и не питался ничем, кроме люпина, из опасения, что роскошь может притупить остроту его чувств. Возможно, это означает, что гений художника был признан лишь в конце жизни, до этого времени он жил в большой бедности. О его картине в Афинских Пропилах, изображающей Паралос и Хаммонию — олицетворения афинских кораблей, — существует столь же досужая история, что он не рисовал сами корабли, потому что до пятнадцати лет зарабатывал на хлеб корабельным живописцем.

В "Протогене" мы можем представить себе такое совершенство, которого мог достичь только самый неустанный уход. Такого совершенства не было ни в идеях, ни в композиции, ибо сюжеты его картин, известных нам как героические или исторические портреты, или, самое большее, как группы из нескольких бездействующих людей, сами по себе были гораздо менее важны, чем сюжеты Апеллеса. Но иллюзорный эффект, должно быть, был полным, если, как говорит Петрониус, даже на наброски нельзя было смотреть без чувства благоговения из-за их правдивости перед природой. Эта заботливость распространялась даже на мельчайшие детали, такие как изумление куропатки перед лежащим сатиром или пена на губах собаки в Ялисе; эффект, который, как говорят, был в конце концов достигнут нажатием, а не броском губки. И все же нельзя было отрицать утомительности этого совершенства, и здесь, в глазах Апеллеса, крылась слабость этого мастера.

Отношения Апеллеса с другим соперником, египтянином Антифилосом, были не столь дружественными. Великая слава этого художника основывалась на особенности, прямо противоположной черте Протогена, обозначенной Квинтилианом как легкость, а именно на свежести и гениальной надежности концепции и обращения со всем, чего касалась его кисть. Диапазон его сюжетов превосходил таковой у Протогена или даже Апеллеса; ибо он писал с таким же совершенством изображения божеств, мифологические сцены, портреты, жанровые пьесы, такие как "Гребенщик шерсти" и "Мальчик, раздувающий огонь"; и даже карикатуры, такие как у Грилло, с лицом, напоминающим значение его собственного имени — Свинопас; отсюда и происходит, что все карикатуры в древности назывались Грилли. То, что он любил поразительные эффекты света, видно по Мальчику, раздувающему огонь, отблески которого отражались на его лице; также по его знаменитому сатиру Апоскопеону — Смотрящему, чей взгляд прикрывающая рука, казалось, одновременно усиливала и скрывала.

Эций, по словам Брунна, также принадлежит к группе художников-современников Апеллеса. Его значимость может быть измерена только уважением к древности и подробными описаниями одной из его картин. Это изображало брак Александра и Роксаны; последней, скромно сидящей на ложе, прислуживают Купидоны, которые снимают покрывало с ее головы и расшнуровывают сандалии. Царя, сопровождаемого Гефестионом в качестве слуги, с факелами, ведет к невесте Эрос; еще двое, тяжело дыша под тяжестью древка, несут копье победителя, в то время как другие несут за рукояти щит; и один Купидон, который закутался в кольчугу, кажется, из своего укрытия подстерегает тех, кто собирается пройти. Неудивительно, что эта композиция, столь очаровательная в описании Лукиана, должна была побудить современных художников попытаться воспроизвести ее, как на фресках Рафаэля в галерее Боргезе и Рацци в Фарнезине.

Среди других мастеров времен Александра были афинянин Асклепидор, о котором мы знаем немногим больше, чем о том, что Апеллес отдавал ему предпочтение в композиции; и Теон Самосский, чьи работы выродились в попытку добиться скорее театрального, чем естественного эффекта. Помимо трагических сцен, таких как убийство его матери Орестом и ослепление певицы Тамирис, это показано в тяжеловооруженном воине, которого Квинтилиан назвал своим шедевром, — мужчине в яростной атаке с обнаженным мечом. Чтобы усилить театральный эффект, эта картина была выставлена художником под звуки труб. Если мы здесь вспомним так называемого Боргезе "Воин Агасиаса" — этого скульптурного родственника гоплита, — мы не можем ошибиться в духе времени, которое после того, как внутреннее значение исчезло, полностью прилепилось к внешнему и, отказавшись от правдивости композиции, которая здесь потребовала бы группы, удовлетворилось театральным притворством. Теперь было достигнуто самое далекое отступление от концепций Полигнота.

Эллинизм, под которым понимается цивилизация периода после Александра, когда греческое царство стало космополитичным, удовлетворял свои художественные потребности повторением того, что было создано предыдущими веками. В скульптуре и живописи была предпринята попытка объединить уже достигнутые результаты, как правило, в неглубокой эклектике. Из многочисленных художников того декоративного периода сохранилось лишь несколько имен. Наибольшего успеха добились мастера Сикиона, где традиция энергетической школы Памфилоса еще не была утрачена. У Протогена на Родосе и Антифилоса в Египте также было несколько последователей, которые были не совсем лишены славы. Тимомах Византийский, по крайней мере, был равен своим великим предшественникам времен Александра. Его "Медея" была куплена цезарем за восемьдесят талантов, и другие его работы заслуживают не меньших похвал; среди них одна, возможно историческая, изображающая двух беседующих мужчин, и Горго, возможно, связанная с событием, описанным Геродотом (ст. 51). Если, как нам говорят, была изображена Медея перед убийством своих детей, борющаяся между ненавистью к мужу и материнской любовью — сюжет, изображенный на помпейской настенной росписи в музее Неаполя; Аякс, охваченный яростью, размышляющий о самоубийстве; и Ифигения в Тавриде, возможно, узнающая своего брата, мы можем заключить, что Тимомах вернулся к патетической стихии и что он объединил с ней, насколько это возможно, техническое совершенство александрийского периода. Вполне возможно, что художник находился в таком же художественном отношении к скульпторам Пасителесу, Стефаносу и Менелаю, как Теон к Агасиасу.

После Паррасия, бок о бок с более величественным стилем, развился вид кабинетной росписи, который, по-видимому, был посвящен преимущественно непристойным сюжетам (порнография). Уже во времена Александра картины небольшого размера были в большом почете; помимо уже упомянутого египетского антифилоса, прославившегося в этом направлении, Калликл и Калат работали исключительно в нем, а Пейраикос имел большую известность как художник такого рода. Его сюжеты не носили непристойного характера, но были взяты из низших слоев общества, таких как будки цирюльников и сапожников, ослы, съестные припасы и т.д., Что напоминает о жанровых произведениях и натюрмортах Нидерландов. Таким образом, Pornographia была заменена на Rhorographia, роспись мелких изделий. В более поздние времена термином, использовавшимся для обозначения непристойной живописи, по-видимому, была Rhyarographia.

Эта тривиальная живопись, естественно, продолжала быть распространенной в периоды Диadoхов и римлян, поскольку искусство, сведенное к простому украшению, предпочитало изящные и живые сюжеты. Она распространилась даже на полы, для отделки которых мозаика использовалась еще во времена пергамского царского двора. Если в основе декора стен лежат гобелены, как наглядно продемонстрировал Семпер, то это особенно верно в случае с цветными полами. Эффект мозаики, в виде которой живопись теперь завладела тротуарами, мало чем отличался от эффекта ткачества и вышивки. Сосос считался старейшим и наиболее знаменитым мастером этого процесса, возможно, потому, что он первым вывел его за рамки простых шаблонов. В так называемом "неубранном зале" в Пергаме он изображал остатки пищи, кожуру от

фруктов и т.д., как бы разбросанные по полу; также голубя, пьющего из раковины. Известность этих работ делает естественным, что было найдено несколько повторений голубя. Однако, похоже, что практика этого искусства не была широко распространена до времен Римской империи, когда оно распространилось по всем этажам, как живопись распространилась по всем стенам. Мозаики в Храме Зевса в Олимпии, сложенные из грубой гальки, могут, однако, быть еще более древними, чем работы Сососа в Пергаме.

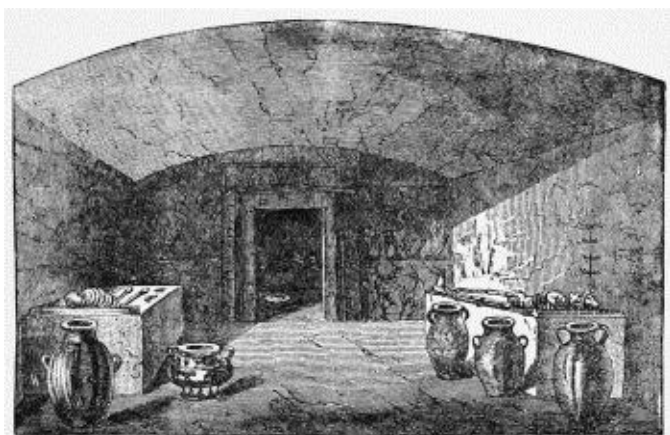


Рис. 246. Гробница Кампана в Вейи.

ЭТРУРИЯ.

В То время, когда эллинское влияние достигло наибольшей степени в Великой Греции, этруски уже давно достигли высшей точки своего совершенства. Римская традиция придает немалое значение их цивилизации, как в художественном, так и в политическом аспектах, хотя она была гораздо менее грандиозной и блестящей, чем у их соседей на юге итальянского полуострова. Но по мере возвышения Рима Этрурия пала; и во время Пелопоннесской войны от ее бывшего господствующего положения в Италии оставалась лишь тень.

Независимо от того, были ли эти люди родственниками древним грекам или просто смешались с пеласгами и эллинским элементом в результате эмиграции с западных берегов Греции, несомненно, что более древняя культура нации демонстрирует большое сходство с культурой стран за Адриатическим морем. Отчасти это могло быть связано с распространенными восточными прототипами и местным подражанием им, а отчасти с тем фактом, что некоторые примитивные достижения цивилизации при сходных материальных предпосылках естественным образом принимают более или менее сходную форму без какой-либо реальной исторической связи.

Особенно показательным примером является метод возведения этрусских стен. Сходство этих сооружений с древнейшими укреплениями Греции делает возможным, хотя и не устанавливает, тесное общение между двумя расами, на что, несомненно, указывает также использование греческих букв для обозначения странного этрусского языка. Однако так называемые циклопические трещины встречаются в каждой цивилизованной стране, где встречаются горные породы, которые естественным образом ломаются в многоугольных формах. Точно так же кладка из квадратного камня рано появляется везде, где материал, без труда добытый в прямоугольных формах, благоприятствует этому более удовлетворительному методу. Помимо обеих этих разновидностей, этруски использовали кирпич, о чем свидетельствуют фундаменты стен Вейи,

которые над землей в основном построены из тесаного камня. Они, по крайней мере, такие же древние, как времена более поздних королей.



Рис. 247.—Ворота Фалерии.

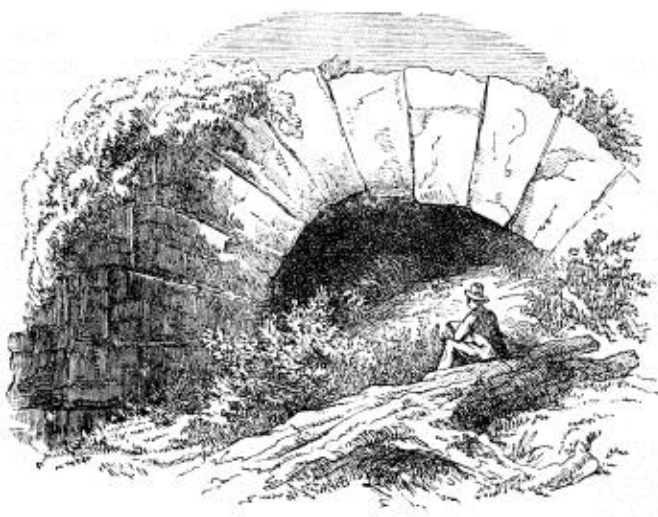


Рис. 248.—Канал Марта.

Некоторые из сохранившихся руин Этрурии и Центральной Италии — поскольку своеобразная цивилизация этого региона не ограничивается строго рамками этрусского языка — демонстрируют при строительстве ворот новый технический элемент. Было видно, как греки тщетно искали замену арке, которая для них была неприемлемой, если не недостижимой, чертой; и исчерпали все мыслимые методы горизонтальной кладки камня, чтобы прикрыть свои ворота. Подобные попытки уклонения не редкость в Этрурии; циклопические стены, в частности, представляют собой порталные конструкции, аналогичные Микенским. Но благодаря совершенству резьбы по камню и строительству из прямоугольных блоков потолок прохода с помощью арки был достигнут очень рано. О том, что этот шаг был предпринят до вторжения галлов, свидетельствуют сохранившиеся до сих пор ворота Фалерий (*рис. 247*), город, как хорошо известно, утратил свое значение при Камилле. Точно неизвестно, откуда жители Центральной Италии почерпнули свои знания об арке. Хотя ассирийцам это было известно еще в девятом веке до нашей эры, вполне возможно, что они сделали это важное открытие независимо, возможно, несколько позже, чем жители Месопотамии. Хранилище Большой клоаки в Риме датируется шестым веком до нашей эры, но даже в этот ранний период оно демонстрирует совершенство,

свидетельствующее о давнем использовании. Строительство каналов было одним из первых условий существования на западном побережье Центральной Италии, где осушение болот, пренебрежение которыми со времен средневековья превратило некогда густонаселенную Маремму в чумную пустыню, осушение горных озер, которые в противном случае время от времени переполнялись, опустошая низменность, и регулирование русла рек, сами по себе сделали возможным расселение народа и основание процветающих городов к западу от Апеннин. Поэтому не исключено, что открытый Деннисом большой канал, который когда-то осушал болотистую долину Марты, предшествовал возникновению Максимальной клоаки и, по сути, вообще предшествовал римскому периоду. (Рис. 248.) Огромные камни, использованные при его строительстве, и его огромная протяженность демонстрируют, даже в эту первобытную эпоху, ту заметную склонность к работам общего назначения, которая отличала народ Италии от всех других народов древности.

От давно забытых городов, обнаруженных в нынешнем столетии благодаря их стенам, мало что осталось, кроме обширных кладбищ, которые, как это неоднократно случается в разрушенных местах земли, пережили жилища живых более чем на две тысячи лет. Улицы и здания этих поселений, уже лежавшие в руинах при римлянах, исчезли почти без следа; в то время как памятники умершим сохранились настолько хорошо, что часто дают информацию даже о домашней архитектуре их строителей. Гораздо большее количество гробниц представляло собой курганы, конические земляные холмы, которые обычно, как и в Лидии, были возведены на низком цилиндре и облицованы внешним слоем камня. В настоящее время почти все они превратились в естественные насыпи. Их размеры в некоторых случаях почти такие же, как у египетских пирамид меньшего размера. Основание памятника в Поджо Гаджелла, недалеко от Кьюзи, которое ранее ошибочно считалось гробницей Порсены, имеет длину 256 м в окружности, в то время как в Монтерони, между Римом и Чивита-Веккья, - 195 м. Эти гигантские фундаменты иногда имели несколько конусов. По-видимому, так было в случае с так называемой гробницей Кукумеллы в Вульчи, где до сих пор сохранились два высоких башнеобразных возвышения, которые, несомненно, служили опорами для завершающих опор. Можно предположить, что киппус был аналогичен верхним элементам гробниц в Лидии или, возможно, напоминал капитель грушевидной формы, подобную фрагменту, найденному возле руин так называемой гробницы Пифагора, или имитациям на терракотовых рельефах, подобным конусу, которым обычно заканчивались крыши римских толосов. Когда несколько конусов были установлены на одном основании, угол возвышения стал круче, как, вероятно, было в случае с гробницей Порсены в Клузии, описание которой дано Плинием (xxxvi. 3) после Варрона. Если сравнить гробницы, называемые гробницами Горациев и Куриатов в Альбано, в которых сохранилось много этрусских реминисценций, с этим описанием, то можно представить реконструкцию сооружения, правильную по крайней мере в основных аспектах. На углах трехступенчатого, уменьшающегося основания стояли двенадцать конусов, тринадцатый из которых находился в центре верхней террасы. (Рис. 249.)

Основная идея этрусских гробниц заключалась не только в создании памятника, который, прикрывая останки и защищая их от осквернения, должен был четко указывать место погребения, но и в то же время выжившие стремились предоставить комнату, в которой умершие могли бы жить в соответствии с обстоятельствами их жизни. Эта концепция была чужда грекам, которые редко использовали погребальные камеры большого размера; но она была распространена среди египтян, персов, лидийцев и других народов древности, хотя у них это делалось не так логично, как у этрусов, которые обычно клали тела на каменные скамьи, имеющие форму кровати, как будто они спали. Саркофаги, если они вообще существуют, по-видимому, были добавлены при дальнейшем использовании гробницы. Так обстоит дело, например, с гробницей Вейи, внутренний вид которой показан на рис. 246 в начале этого раздела, с гробницей Регули-Галасси в Цере и с многочисленными другими гробницами, обнаруженными на различных кладбищах, особенно в Южной Этрурии. Однако оказалось, что там в основном покои были разграблены в прошлые века.

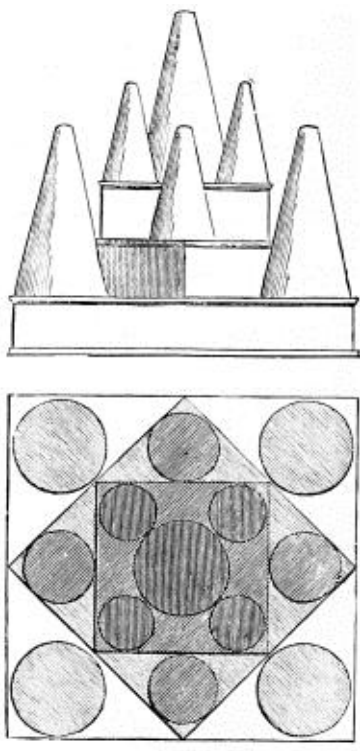


Рис. 249. Восстановленный план и высота гробницы Порсены.

Представленные жилые комнаты столь же разнообразны, какими, естественно, должны были быть жилые помещения. Большая ширина этих пространств была невозможна из-за большого веса кургана; и, следовательно, помещения превратились в узкие проходы, перекрытые каменными перемычками, блоками, прислоненными друг к другу в виде фронтона, или из-за постепенного приближения горизонтальных ходов за счет выступа каждого из них над тем, что находится под ним. Примерами всех этих методов являются гробницы Альсиума, нынешнего Монтерони; и вышеупомянутая гробница Регули-Галасси в Кере, нынешнем Черветри. Последний, названный так в честь его первооткрывателей, предоставил многочисленные сокровища этрусскому музею Ватикана; он состоял из коридора, разделенного стеной на отсеки, с вырубленными в скале боковыми камерами овальной планировки.

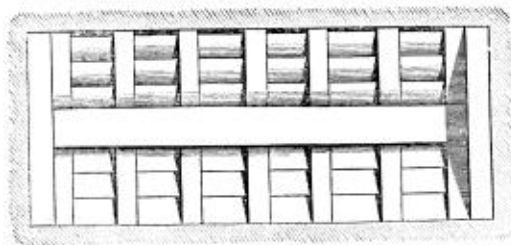


Рис. 250. Потолок гробницы в Черветри.

Когда погребальная камера представляла собой грот, то есть была полностью выкопана из местной породы, можно было получить большую ширину. Затем потолок был вырезан либо по контуру низкого свода, как в гробнице Кампана в Вейи, либо, что более распространено, в подражание балкам деревянного потолка. В последнем случае появляются различные формы; для небольших внутренних помещений было достаточно простого горизонтального потолка, а в качестве образца была выбрана простая поперечная опалубка, обшитая досками. Просторные

вестибюли часто имеют наклонную крышу, когда коньковые балки, стропила и уложенные на них рейки тщательно и правдиво имитируются. (Рис. 250.) Примечательный пример в Корнето (рис. 255) демонстрирует во внешнем помещении простую имитацию итальянского атриума, или двора, того типа, который Витрувий назвал *cavædia displuviata*. Он перекрыт четырьмя основными балками, уложенными по диагонали и с наклоном наружу, которые поддерживают каркас среднего отверстия для света и воздуха и отводят воду снаружи, а не изнутри. Из этого примера явствует, что основной идеей главного погребального помещения был атриум, который был общим местом сбора итальянского дома, как и перистиль греческого; в то время как внутренние покои представляли собой различные комнаты.

Эта имитация этрусского жилища — замечательный аналог, в архитектурном отношении, копий экстерьера деревянных домов в ликийских скальных гробницах — была дополнена соответствующим украшением комнат. Вытесанные из скалы кушетки, на которых покоились тела, временами были точной имитацией подушек; опоры под ними были сделаны в виде кроватей, в то время как каменные кресла и скамеечки для ног стояли рядом, чтобы усилить кажущийся комфорт. Проемы в стене, разделяющей два помещения, являются репродукциями дверных и оконных проемов. (Рис. 251.) Стены покоев оштукатурены парижской штукатуркой и покрыты веселыми картинами, изображающими пиры, танцы, священные празднества и игры. Все мыслимое разнообразие домашней утвари развешано по стенам или стоит прислоненным к ним, включая огромное количество хорошо известных расписных ваз и других керамических изделий. Эти предметы, если они не представлены в реальности, имитируются лепниной и ярко раскрашены, как в гробнице в Черветри (рис. 252), где стены и опоры покрыты изображениями знакомых предметов домашнего обихода и оружия.

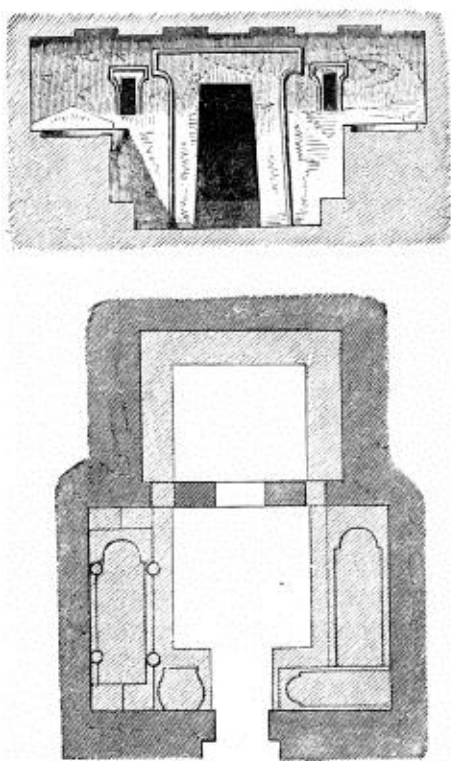


Рис. 251. План и разрез гробницы в Черветри.

Хотя курганы были наиболее распространенными погребальными памятниками, в Этрурии, среди Апеннин, были районы, где из-за ограниченной площади ровной местности не было просторного кладбища для курганов, и где скалистые горы и крутые утесы вели к другой форме захоронения. Фасад был вырезан на заднем плане, созданном природой, где внешний вид жилища

можно было имитировать с минимальными затратами труда. Наиболее многочисленные образцы таких фасадов находятся на кладбищах Кагель-д'Ассо, недалеко от Витербо. Формы просты и не особенно характерны; глухая ниша, единственная архитектурная особенность нижней части, была заменена дверью, настоящий вход находился через незначительную шахту под землей; а фасад завершался сложным карнизом — беспорядочной массой округлостей, лепнины и прямоугольных полос, почти без выступов. Лестница часто была прорублена с одной или обеих сторон гробницы, ведущая на платформу или к другим гробницам, расположенным на более высоком уровне.

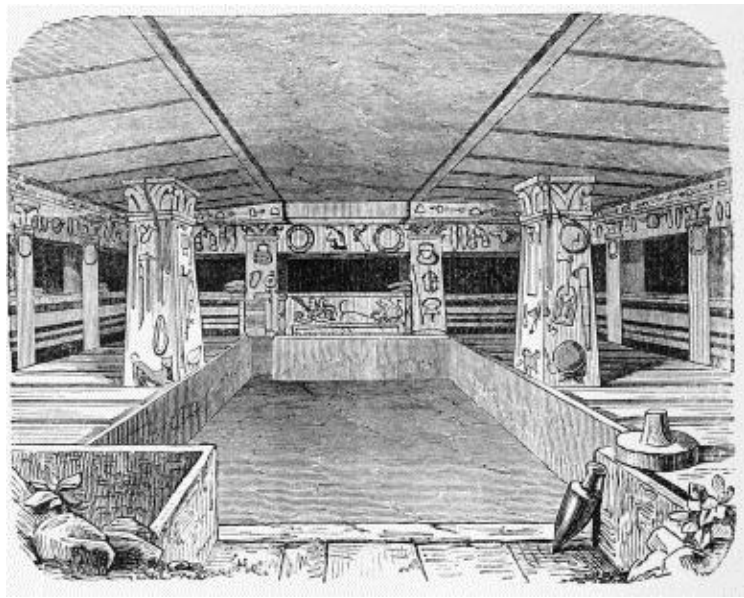


Рис. 252. Интерьер гробницы в Черветри.

Более примечательными, чем эти памятники в Кагель д'Ассо, являются высеченные в скале фасады Норчии, к западу от Витербо, на которых имитированы фасады храмов. Четыре колонны или пилястры, ныне разрушенные, были расположены на большом расстоянии друг от друга в соответствии с пропорциями тосканского ордена. Антаблемент состоит из узкого эпистиля и фриза, украшенного неуклюжими триглифами, или, скорее, диглифами, с заостренными цапфами под регулой, над которыми следует слабый карниз с зубцами. Фронтон еще более своеобразен. Его внешние концы закручиваются в виде спирали с Горгонеионом в центре, который первоначально служил основой для акротерии; треугольник заполнен рельефами. Весь фасад производит впечатление варварской смеси местных элементов с греческими формами, плохо понятыми и грубо переданными. (Рис. 253.)

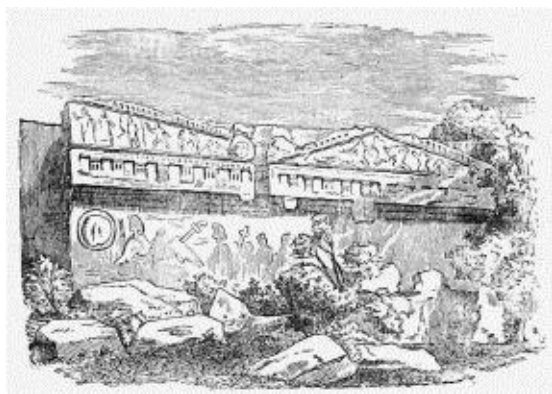


Рис. 253. Храмовая гробница в Норчии.

Эти останки интересны, но, похоже, в них появились элементы, которые изначально не могли принадлежать этрусскому стилю, и поэтому фасады Норкии могут считаться второстепенными при изучении храмовых сооружений. План их сильно отличался от плана дорического храма. Вместо того, чтобы длина была по крайней мере вдвое больше ширины передней части, как в Греции, здесь отношение ширины к длине составляло от пяти до шести. Целла не образовывала центра, вокруг которого стояли колонны, но она полностью занимала заднюю половину площади, в то время как передняя оставалась открытой в виде крыльца с колоннами. Три целлы с изображениями почти родственных божеств обычно группировались вместе, причем средняя была самой большой, а также имела наибольшее иератическое значение. В некоторых случаях ряды колонн располагались по двум длинным сторонам целлы, но задняя стена всегда была голой. Здесь был утрачен всякий художественный эффект, и по этой причине здание часто располагалось так, что непосредственно примыкало к окружающему валу или к естественному утесу.

Таким образом, план и общее расположение полностью отличались от планов греческого храма. Но то же самое никоим образом нельзя сказать об архитектурных деталях и элементах здания. Этрусская колонна была тесно связана с дорической и очень походила на нее, несмотря на некоторые заметные отличия, возникшие из-за сохраняющегося влияния оригинальной деревянной конструкции и более низкого восприятия художественных пропорций. Этрусский вал, в отличие от дорического, имел основание, состоящее из круглого постамента и зубца одинаковой высоты. Капитель состояла из трех частей, одинаково высоких, из которых две верхние, эхинос и абак, были похожи на дорические. Третья нижняя часть — шейка колонны, — которая в греческом прототипе была отделена от древка лишь небольшими надрезами или апофигом, здесь была отделена округлостью; то, что в греческой архитектуре основывалось на технических потребностях, в Этрурии стало незначительным украшением. Стержень, по-видимому, не имеющий канала, поднимался с легкостью, похожей на ионическую, сужаясь на три четверти своего нижнего диаметра и достигая высоты в семь диаметров. Необычайно большое расстояние между колоннами — в семь раз превышающее нижний диаметр шахты — в отличие от расстояния между колоннами в дорическом стиле, которое редко равнялось двум диаметрам, возникло из-за легких деревянных балок, которые не требовали таких частых и мощных опор, как каменный эпистиль греков.

Антаблемент состоял из деревянных балок эпистилия, наложенных одна на другую и скрепленных железными скобами, по крайней мере, в два ряда. Из текста Витрувия — у которого должно быть взято все описание, поскольку из-за деревянных балок не сохранилось остатков этруских храмов, мы не можем узнать, заменяли ли эти гладкие слои архитрав и фриз, или же верхняя часть напоминала дорический фриз с триглифами. Из замечания этого автора следует, что первое представляется более вероятным, поскольку многие деревянные элементы эпистилия были прикреплены друг к другу, как того, по-видимому, требовали размеры здания; более того, несмотря на эллинское влияние, триглифы не всегда были введены в римско-тосканский порядок. Расположение стропил крыши, несомненно, было таким, что их опора на балки нижнего эпистилия была скрыта и, возможно, придана большей прочности за счет врезки или соединения в "ласточкин хвост". На более длинных сторонах крыша значительно выступала, почти на четверть высоты колонн. Таким образом, размер фронтона был значительно увеличен. Эти фронтоны, возможно, были украшены скульптурным орнаментом в тимпане из глины или бронзы и акротериями, как можно понять из нескольких заметок, а также из скальных гробниц Норкии. Об этих украшениях Витрувий умалчивает; но они не могли изменить того тяжелого, низкого и неуклюжего характера, на который он жалуется и который очевиден в реставрациях, произведенных в соответствии с его теорией. (Рис. 254.) Этрусский храм не мог стать по-настоящему монументальным до тех пор, пока сохранял деревянную конструкцию в ее наиболее существенных элементах, и от этого, по-видимому, никогда не отказывались в антаблементе, даже когда прямое греческое влияние впервые дало о себе знать римлянам. Как это в конечном итоге изменило фундаментальные архитектурные формы Центральной Италии, будет объяснено в

разделе, посвященном римскому строительству, объединившему традиции этрусского и эллинского искусства.

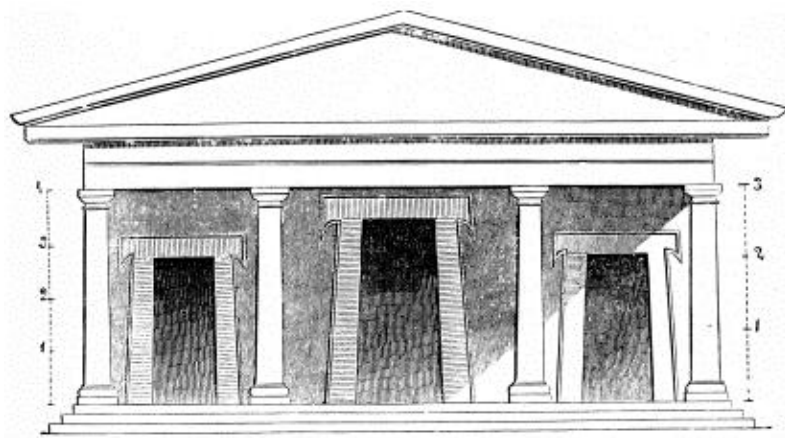


Рис. 254. Высота этрусского храма по Витрувию.

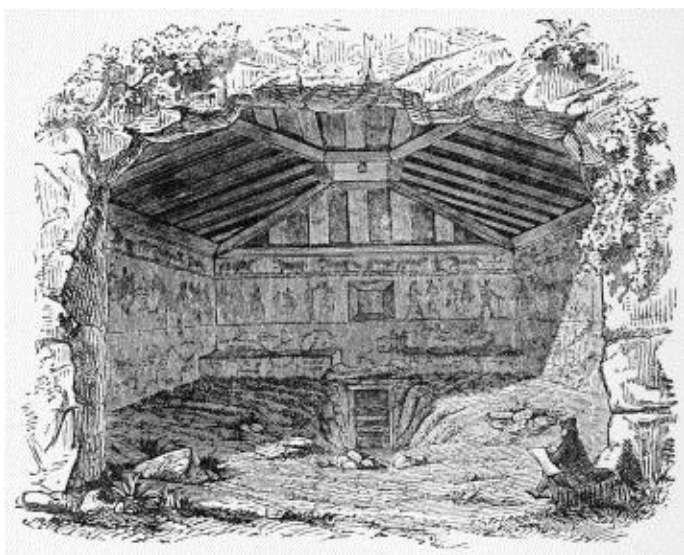


Рис. 255.—Гробница в Корнето.

Одна из главных особенностей этрусского или примитивного итальянского жилого дома - внутренний двор - уже упоминалась при рассмотрении гробниц. Как и в эллинской архитектуре, здесь это образовывало центральную точку, главное пространство жилища, вокруг которого были сгруппированы сводчатые камеры, второстепенные по размерам и важности. Поскольку предполагалось, что двор будет главным местом сбора, частичного покрытия, в отличие от греческого перистилия, на этих северных Апеннинах было недостаточно; продолжительные дожди, снег и пронизывающие зимние морозы были здесь не такой редкостью, как в землях на Кефиссоге и Меандре. Центральное отверстие было уменьшено, и воздействие штормов или холода было более полностью исключено. Таким образом, итальянский атриум, или кавэйдимум, приобрел форму, существенно отличную от греческого двора. Если бы отверстие, открытое небу, было уменьшено до небольшого отверстия для света и воздуха, достаточно большого, чтобы отводить дым из очага и обеспечивать достаточное освещение, колоннообразные опоры не потребовались бы, поскольку стропила были наклонены наружу и обрамляли квадрат отверстия, как это заметно в гробнице в Корнето (рис. 255), и как это также описано Витрувием

(vi. 3). Вертикальные подпорки, загромождающие пространство, были бы менее необходимы, поскольку размеры площадки были небольшими из-за более низкой температуры в этом регионе. Таким образом, итальянский двор отличался от греческого полным отсутствием колонн, а также внешним наклоном крыши. Последняя особенность имела то преимущество, что, несмотря на ограничение центрального отверстия, пропускалось больше света, косые лучи солнца падали высоко на стены; в то время как, с другой стороны, внутренняя часть дома была свободна от нежелательных дождевых капель, и, закрывая отверстие в плохую погоду или ночью, можно было полностью изолировать и защитить. Замечательная копия крыши этрусского глиняного саркофага (рис. 256) показывает внешние аспекты жилищ Центральной Италии, а гробница в Корнето (рис. 255) - внутренние. Крыша атриума, возвышающаяся подобно этажному зданию, наклонялась наружу, в то время как покрытие камер, окружающих это пространство, отводило капельницу еще дальше от центрального отверстия. Таким образом, был выражен практический смысл итальянцев, в противоположность более жизнерадостным и возвышенным идеалам формы у греков. Однако эти конструктивные преимущества были достигнуты ценой того художественного или, по крайней мере, продуманного со вкусом развития целого, которое было характерно для греков, даже когда они стремились главным образом к общественной пользе или личному комфорту.

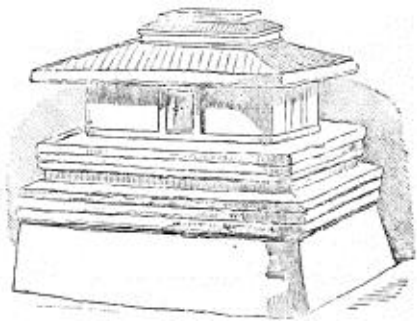


Рис. 256. Этрусский саркофаг.

Остальные памятники Этрурии почти полностью ограничены гробницами, среди которых невозможно распознать прогрессивные этапы архитектурного проектирования. Тем не менее, очевидно, что такие примеры, как гробница Регули-Галасси в Кере, которая демонстрирует самое примитивное покрытие камер, и гробница Альсиум, или гробница Кампана в Вейи, должны относиться к более раннему периоду, чем те гробницы, в которых имитация жилого дома, особенно в отношении обшивки крыши, свидетельствует о развитом интеллекте и большом техническом мастерстве. Это мастерство в равной степени проявляется в декоративных элементах: пилястрах перед опорами, резьбе на скамьях для гробов и утвари на стенах с эллинскими чертами позднего и развитого периода. Дальнейшее деление этрусских памятников на хронологические периоды невозможно; можно только заключить, что самые примитивные из них менее древние, чем обычно предполагалось, и, вероятно, их следует относить к седьмому веку до нашей эры, в то время как более поздние и усовершенствованные гробницы могут датироваться 250-150 годами до нашей эры.

Многочисленные скульптурные произведения Этрурии можно было бы лучше сгруппировать. Они хранятся в Григорианском музее Ватикана, Британском музее, более ранней коллекции Кампаны в Лувре и специальных коллекциях в различных городах Тосканы, особенно в Перудже. Другие разбросаны по многочисленным музеям Европы. Как и следовало ожидать из практического характера итальянцев, большая часть этих произведений состоит из посуды и орудий труда; те, которые несут на себе печать величайшей древности, принадлежат почти исключительно к этому классу. Самый ранний период можно назвать *декоративным*, в который искусство использовалось

только для украшения полезных предметов. Самыми древними образцами этой ручной работы являются те, что хранятся в Британском музее, найденные в гроте Изида в Вульчи, и те, что хранятся в Григорианском музее Ватикана, из гробницы Регули-Галасси в Кере. Материал - золото, серебро и бронза, иногда янтарь и слоновая кость; предметы - украшения, такие как нагрудники, серьги, браслеты из золотой проволоки и тонко кованого золота; также золотые и янтарные ожерелья, серебряные чаши, канделябры, чайники, треножники, кушетки, кадилыницы и бронзовые щиты. Все это очевидные имитации импортных товаров. Чеканные фигуры нагрудных украшений напоминают сосуды, раскопанные в Ниневии, на Кипре и в Микенах; украшения серебряных чаш больше похожи на находки на Кипре и Финикии; луковичные канделябры похожи на кипрскую бронзовую утварь, а также на семирукий подсвечник Иерусалимского храма. Мы уже определили сосуды из Ниневии и Микены как финикийской работы, а египетскую посуду из слоновой кости, найденную на Тигре, как завезенную финикийцами в Месопотамию в качестве предмета торговли, поэтому не может быть никаких колебаний в отнесении предметов, обнаруженных в Этрурии, к тому же происхождению. Чеканная обработка листового металла была одним из наиболее хорошо выполненных изделий финикийцев и одним из их важнейших предметов торговли; известно, что контакты между финикийцами и этрусками были активными. Через этот поток торговли, должно быть, также пришли сосуды и алебастры с египетскими иероглифами и символами; позолоченные бронзовые птицы с пшентом на голове, подобные птицам из грота Изида; и глиняные тельца в форме жуков, подобные скарабеем, найденные в разных местах, поскольку этруски не имели прямых сношений с Египтом. Возможно, однако, что некоторые предметы, имеющие характерные для этих стран формы, следует рассматривать как этрусские изделия, в точности повторяющие импортированные образцы.

Следующая эпоха отличается освобождением от прежней зависимости от Востока, азиатское влияние постепенно заменяется влиянием Эллады. Здесь можно упомянуть полумифическое сообщение о том, что около 650 г. до н.э. коринфские художники Эвхейр, Диопос и Евграммос, чьи имена, как олицетворения ручной работы в искусстве, внушают мало доверия, эмигрировали в Италию и там представили скульптуру. Хотя это может быть воспринято как указание на активный художественный импульс, само по себе оно не может объяснить тот великий и решительный прогресс, который мы обнаруживаем. В Южной Этрурии монументальная скульптура, должно быть, рано приобрела определенное значение, поскольку Тарквиний Приск заказал у Вулкана, или Вулканиуса Вейского, статую Юпитера Капитолийского и квадригу для двускатного гребня своего храма. Материалом для таких колоссальных работ послужила терракота с росписью, возможно, монохромной; по крайней мере, обнаженные части изображения Юпитера неоднократно окрашивались в красный цвет. Грубость такой традиционной работы трудно себе представить; туловище сидящей фигуры не было детализировано; конечности, напротив, обладали всем уродством реализма; голова была резко индивидуализирована, гранича с портретной. В качестве древнейшего примера такого обращения с головой можно упомянуть бюст, найденный в гроте Изида в Вульчи (*рис. 257*), который в то же время показывает, что зародыш этого специфического этрусского мотива - концепция личности с пренебрежением общим или идеальным — существовал даже в период зависимости от азиатского влияния. Эта характерная этрусская форма головки, хотя и в менее художественном и более поверхностном стиле, также показана в так называемых *capori* из Кьюзи — кувшинах с портретами голов на крышках. Они отдаленно связаны с подобными египетскими кувшинами, но едва ли обнаруживают следы раннего традиционного влияния идеальной греческой скульптуры; чрезвычайно грубые головы, все же заостренные и жесткие в лепке; грубые карикатуры на круглый череп и низкий, скошенный лоб, которые все же выдают определенное наблюдение за природой.

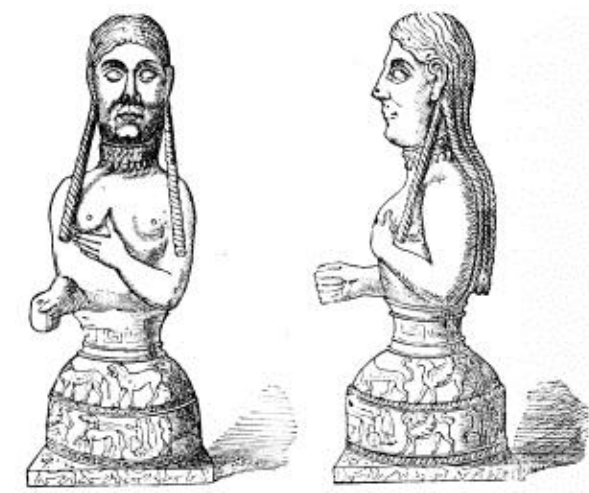


Рис. 257.—Бюст из грота Изида в Вульчи.

Греческое влияние впервые проявляется, хотя все еще уравнивается местной индивидуализацией и реалистичными элементами, в несколько более позднем терракотовом саркофаге, найденном в Кере, который сейчас является одним из главных сокровищ коллекции Кампаны в Лувре. (Рис. 258.) Сам саркофаг представляет собой драпированное ложе с техническими и декоративными деталями, подобными тем, что можно найти на ассирийских, ксантийских и древнегреческих рельефах, и особенно на архаичных вазописях. Мужчина и женщина в натуральную величину, опирающиеся левыми локтями на кожаные подушки, образуют крышку. Если на первый взгляд эта группа обладает несколько пугающим и отталкивающим характером, не ощущаемым в самых шокирующих искажениях первобытного искусства, причина кроется в ее прозаическом реализме, поразительно усиленном цветом. Несмотря на многочисленные промахи в деталях, эффект жизни был передан художником без дополнений или идеализаций. Скорее склонный к карикатуре, то есть к преувеличению индивидуальных характеристик, этрусский художник благоразумно потерпел неудачу в воспроизведении головы, потому что ему не хватало в этом обучения фундаментальной правильности, через каноническое формирование истинного типа, которое предшествовало греческому совершенству. Изображение личности, вместо того чтобы быть первой целью, следовало оставить на потом, и именно по этой причине черепа были деформированы различными специфическими дефектами, в то время как глаза и рот были вытянуты вверх способом, естественным только для монгольской расы. То же самое верно и в отношении терракотовых рельефов этого периода, в которых стремление к действию и естественность внешнего вида вызвали чрезмерное беспокойство во всех движениях вывихнутых рук, что особенно заметно в рельефах из слоновой кости на ряде шкатулок.



Рис. 258. Терракотовый саркофаг из Кер. (Лувр.)

Скульптура из мрамора в этот период, примерно с 550 по 300 год до н.э., была менее развита; отдельные архаичные рельефы из этого материала, которых в Южной Этрурии очень мало, кажутся плоскими и полностью находятся под влиянием живописи. Недостаточность художественных способностей того времени проявляется, например, в рельефе Кьюзи, представляющем оплакивание умерших, где выражение скорби сочетается с карикатурными индивидуальными чертами, очень грубыми по рисунку и форме. (Рис. 259.)

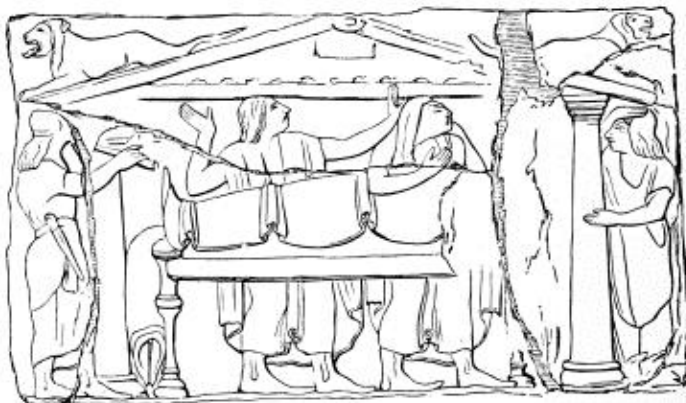


Рис. 259.—Этрусский рельеф.

Изделия из бронзы, которые тесно связаны с терракотовыми изделиями, имели большее значение и свидетельствуют о более решительном и стойком финикийском влиянии, чем терракотовые статуи. Это видно по чеканной бронзе, тонкие пластины которой использовались для наложения деревянных форм. Самый важный пример - остатки колесницы, найденные в Перудже, - хранится в Глиптотеке и Антикварном музее Мюнхена. Изображения морского конька, женщины с плавниками, сфинксов и мужчины, который держит или душит двух львов, свидетельствуют скорее о восточных, чем об эллинских прототипах. Неопределенность формы и пропорций, неуклюжесть фигур и неуклюжесть всей композиции никоим образом не компенсируются тщательным выполнением тонко выгравированных деталей, которые можно увидеть только при ближайшем рассмотрении. Тренога, найденная в то же время в Перудже, а теперь и в Мюнхене, свидетельствует об определенном прогрессе. На трех его сторонах изображены Геркулес и итальянская Юнона Соспита, с так называемым беотийским щитом и остроносими башмаками, с несколько более высокими рельефами, очень тщательно выгравированными. Этот треножник отличается от предыдущих примеров тем, что является

работой более искусного художника, но мало отличается, а возможно, и вовсе не отличается по возрасту. Верхняя часть этого сосуда, ныне отсутствующая, была в основном бронзового литья; края сиденья и концы оглобелей перуджийской колесницы были украшены статуэтками из цельного металла; но они, как и ручки на посуде, по-видимому, были простой ремесленной работой, мало чем отличающейся от орнаментов на ручках, мебели, колесницах и т.д., изображенных на рельефах Ниневии.

Работы из бронзы значительных размеров, должно быть, были многочисленны в тот период, поскольку в 260 году до н.э. только в Вольсинии имелось две тысячи бронзовых статуй; но сохранился только один экземпляр хорошо засвидетельствованного этрусского происхождения - капитолийский волк (рис. 260); вероятно, тот самый, который вскоре после 300 года до н.э. был освящен в Риме под смоковницей Руминаль. Это полый слепок, который при большой твердости и тщательности обработки превосходно передает хорошо понятый характер этого животного, почти до карикатурности. Это хорошо иллюстрирует вышеописанные особенности этрусского искусства, поскольку оно приносит в жертву реализму всю художественную красоту. Химера из Ареццо во Флоренции и грифон из Лейдена похожи по стилю; но, несмотря на их этрусские надписи, сомнительно, чтобы они были тосканской работы.

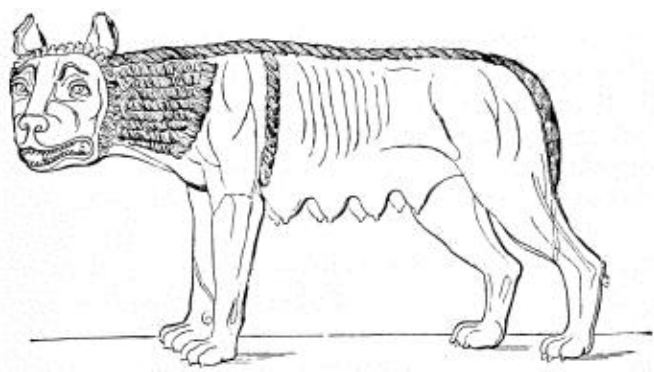


Рис. 260.Капитолийский волк.

Здесь следует упомянуть бронзовую утварь, украшенную рисунками —*сграффити*, — в частности зеркала, обычно в виде пластин, одна сторона которых имела полированную поверхность, а другая была выгравирована. Ручки на них либо представляли собой фигуры, похожие на кариатиды, либо, что более распространено, заканчивались головой оленя. Туалетные кисты, еще одна разновидность этих произведений, имели цилиндрическую форму, обычно с когтями животных вместо лап и группой человеческих фигур на крышке в качестве ручки; но их, из-за их гравюр, скорее следует рассматривать в разделе, посвященном живописи, и упомянуты здесь только из-за сопутствующих отливок. Лишь небольшая часть из них относится к архаическому периоду.

Около 300 г. до н.э. искусство Этрурии, по-видимому, достигло высшей точки своей независимости и совершенства, что в скульптуре иллюстрируется терракотовым саркофагом Кере в Лувре и Капитолийским волком. Прежнее незнание пропорций исчезло, и была достигнута сносная правильность; реалистическая тенденция больше не боролась с неестественными формами, как в прежний период, когда ее можно было сравнить с шепелявостью и заиканием детей. Однако этрусские художники никогда не преуспевали ни в гармоничных сочетаниях, ни в мастерстве и уверенности формы. Поток греческого искусства, долгое время сдерживаемый или, насколько это было возможно, отклоненный в сторону, наконец преодолел все препятствия. Вплоть до этого времени вкус этрусков ко всему архаичному, которому способствовал привнесенный ими характер, придавал их искусству древность по форме и в живописи, намного превосходившую его истинный возраст. Но когда политическая Этрурия прекратила свое

существование, поскольку ее стены были разрушены при открытии городов римлянами, греческое искусство периода Диадочов проникло сюда с берегов Великой Греции.

Впервые это заметно на скульптурных крышках саркофагов этого эллинистического периода. Картина Кере, упомянутая выше, была выполнена почти полностью независимо от влияния Греции: копия была сделана непосредственно с натуры, с прозаическим реализмом, который, без ограничений или культуры, и без чувства прекрасного, все еще завораживал своей естественностью. В более поздние времена эта непоэтическая трезвость и правдивость по отношению к индивидуальным особенностям все еще существовала; но на них повлияли эллинские формы и формулы, которые, будучи лишенными органического единства или внутреннего значения и лишенными способности к развитию, были всего лишь внешним лаком. Этот период наиболее четко представлен крышками трех саркофагов, вырезанных из алебаstra и мягкого камня. На одной из них изображено лежащее тело с пятью статуями по кругу у головы и ног (рис. 261); две другие, из Вульчи, изображают мужчину и женщину на брачном ложе, выполненные в горельефе. Портреты главных персонажей ни в коем случае не ограничиваются головами. Помимо аксессуаров, выбранных из чисто человеческой сферы повседневного существования, положение и моделирование обнаженных частей тела, очевидно, были взяты у живых моделей. Второстепенные фигуры и драпировка демонстрируют явное греческое влияние, что заметно контрастирует с присущим им реализмом. Отсутствует органическая связь и единство стиля, и этот недостаток заставляет сожалеть о том, что греческие формы когда-либо получили доступ в Этрурию, поскольку благодаря им была сдержана врожденная тенденция к реалистичности, в то время как принесенная в жертву оригинальность не была компенсирована чисто внешним греческим формализмом, который никогда по существу не понимался.



Рис. 261. Этрусский каменный саркофаг.

Наиболее ярким примером такого положения вещей являются рельефы на двух саркофагах Вульчи, крышки которых упоминались выше. Спереди на одном из них изображена свадебная процессия, а в конце - погребальная колесница, запряженная мулами, в которой супружеская пара сидит под балдахином. По расположению и драпировке они чем-то напоминают греческие скульптуры, но головы, особенно важных фигур, представляют собой портреты с чертами реалистичной грубости во всех обнаженных частях тела. Даже в сюжете, как замечает Брунн, этот натурализм очевиден. В то время как греки предпочли бы изобразить мифологическую свадьбу, подобную свадьбе Геракла, Пелея или Кадма, а римляне проиллюстрировали бы новобрачную пару — в концепции скорее теологической, чем мифологической — Викторией, Юноной и Венерой с Грациями в их свите, этруски показывают брак буквально, за соединенной парой следуют слуги с ложем, зонтиком от солнца, умывальником, посохом, рожком, флейтами и арфой. В рельефах на другом саркофаге выбранные сюжеты не давали возможности использовать чисто этрусские

мотивы; битвы амазонок и героические столкновения обнаженных юношей, пеших и конных, не давали простора для реалистического изображения. Следовательно, они кажутся почти полностью греческими, но неуклюжими и поверхностными, что оправдывает раболепием их имитации и слабостью их композиции предположение Брунна о том, что этрусские художники не только использовали эллинские рисунки как своего рода альбом с образцами, но и, когда они хотели проиллюстрировать какую-то сцену, для которой у них не было полного руководства, объединяли отдельные группы из разных примеров. В бычке, схваченном львами, и лошади, растерзанной грифонами, изображенных на маленьких сторонах одного и того же саркофага, можно распознать не только восточные представления, но и азиатскую трактовку.

Терракотовые скульптуры этого периода демонстрируют ту же эллинскую тенденцию, с той же поверхностностью и отношением к позднегреческому вырождению. Примеры этого можно найти в дополнениях к саркофагу из Вульчи и некоторых прекрасных урнах, принадлежащих, в частности, Северной Этрурии — Вольтерре, Клузиуму и Перудже, — которые выполнены из туфа и травертина и представляют позднейший период — 150-100 гг. до н.э. Греческие легендарные сцены наблюдались в более ранних работах, а впоследствии они стали более общими; но очевидно определенное предпочтение конкретным и более известным басням, и легко распознать местные дополнения.

Не говоря уже о более поздних образцах из бронзы и гравированных рисунках на кистях и зеркалах, о которых пойдет речь ниже, самой важной статуей является так называемый Марс из Тоди, ныне находящийся в музее Ватикана. Судя по надписи, это умбрийское искусство, но его следует рассматривать здесь, потому что слишком ограниченный термин "этрусское искусство" вполне может быть заменен итальянским или, по крайней мере, центральноитальянским. Энергичный во всех своих деталях и во всем выдающийся поздний эллинский стиль, Mars в то же время жесткий, тяжеловесный и лишенный органического понимания. Похожи на него и другие фигуры воинов; но Мальчик с Уткой в Лейденском музее, несмотря на жесткие черты лица, возможно, вообще не был бы признан этрусском, если бы не надпись на его правой ноге и булла на шейном платке. Статуя оратора во Флоренции, выполненная в натуральную величину, могла бы точно так же сойти за римскую, если бы в голове и хромоте ног не было чего-то особенно твердого и банального - качества, которое в римских произведениях такого рода всегда смягчается некоторой степенью героической концепции. Разница менее очевидна, потому что примитивное искусство римлян и этрусков было во многом одинаковым, и греческое влияние было одинаковым в обоих, хотя в Риме оно проявилось раньше и активнее.

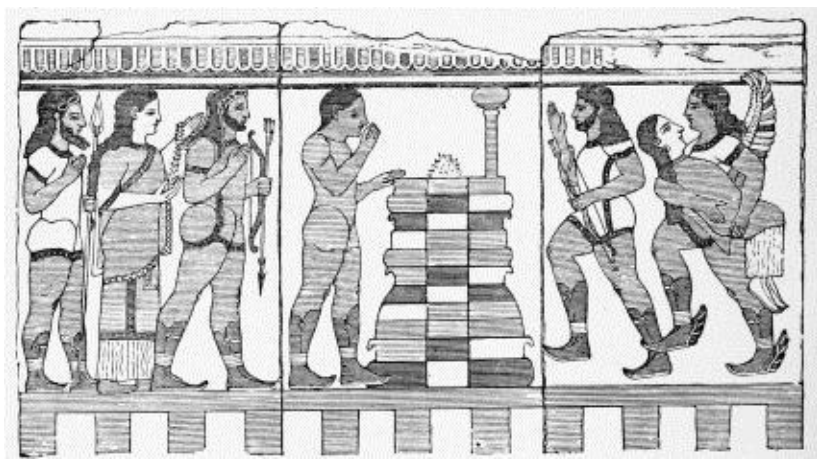


Рис. 262.—Картина из Кере.

Живопись Этрурии, естественно, развивалась по тому же пути, что и скульптура. В древнейшие времена, по-видимому, живопись была редкостью по сравнению с декоративными работами на кованых металлических пластинах, и то немногое, что там было, соответствовало финикийским и египетским образцам, по крайней мере, пока, о чем можно судить по немногочисленной утвари, найденной в так называемом гроте Изида в Вульчи. Они украшены частично росписью, частично цветной эмалью. Этот декоративный и зависимый период продолжался по крайней мере до начала VI века; и восточная тенденция к украшательству ни в коем случае не была утрачена с переходом к независимому монументальному и реалистическому стилю, о чем свидетельствуют изображения гробницы Кампана в Вейи с их уменьшенными фигурами животных. Но в навязчивом архаическом орнаменте человеческих фигур уже начали проявляться исконные реалистические тенденции, которые достигли полного совершенства в двух гробницах Корнето, называемых *Tomba del Morto* и *Tomba delle Inscrizioni*, датируемых примерно одним и тем же временем. Роспись на терракотовых плитах из Кере (рис. 262), возможно, еще старше. В первых образцах, хотя и известных как античные, обработка была скорее архаичной, чем архаической, и чудовищный декоративный стиль Азии был очевиден, как на древних вазописях. Но в керамических плитах основополагающим принципом было реалистичное подражание жизни. Влияние эллинского искусства, усилившееся из-за импорта греческих ваз, впервые проявляется на ряде глиняных фигурок из Кере. В сюжетах мало единства: они кажутся скорее религиозными и церемониальными, чем мифологическими, с преобладанием демонических и похоронных элементов. Цвета мрачные, без ярко выраженного синего, красного или зеленого; только коричневый, желтый, красновато-коричневый, серый и черный были использованы на белом фоне. Не заметно никаких следов растушевки, и рисунок, за исключением контура, ограничен указанием миндалевидных глаз и легкими намеками на колени, локти и ногти. Формы тяжеловесны и лишены достоинства, движения скованны, а походка как при восхождении, с яростно выброшенными вверх руками, как при беге в величайшей спешке. Тем не менее, они свидетельствуют о большом наблюдении за природой, избегая систематического единообразия в рисунке, движениях и жестах; но имитация вряд ли успешна, хотя в лежащих фигурах, для которых легче всего было получить живую модель, есть определенная степень правдивости. На картине из Кере очень характерен разноцветный алтарь с необычным верхом, напоминающим один из профилей замка Ассо. Настенные росписи в старых гробницах Корнето, о которых уже упоминалось, несколько более продвинуты в понимании формы и правдивости выражения голов; также подошвы ног уже не так плоско поставлены. В то же время очень отчетливо просматривается греческое влияние. Один из них, *Tomba del Morto*, изображает смертное ложе и его окрестности с группой танцоров и любителей выпить; другой, *Tomba delle Inscrizioni*, показывает скачки, бокс, борьбу и приготовления к пиршеству. Третья гробница в Корнето, так называемая Гробница дель Бароне, возможно, получила дальнейшее развитие со строгостью архаической эллинской вазописи. Юные наездники, мужчины и женщины с чашами и в изысканно сшитых одеждах разделены небольшими деревьями.

Эта архаичная твердость была снова изменена в следующей, более поздней группе из четырех гробниц: Грот делле Биге, Грот дель Ситаредо, Грот Марци, или дель Триклинио, и Грот Кверчола, названные в основном по какому-либо главному мотиву изображения внутри. Одежда позволяет увидеть очертания фигуры: формы стали более стройными, положение конечностей, походка и движения более правильными; в то время как цвет, благодаря использованию красного и зеленого, стал ярче. Хотя архаическая тенденция все еще преобладает, как видно из более выраженного эллинского влияния, решительная попытка развить местный реализм очевидна в современных картинах из Кьюзи, "Томба Чияя", "Томба ди 1833" и "Томба Франсуа". Они, конечно, демонстрируют не тонкую модуляцию и четкость картин Корнето, а, напротив, большее разнообразие, оригинальность и правдивость. Например, на картине *Tomba di 1833* глаз изображен нарисованным в профиль. Эти произведения являются совершенством второго периода, времени независимого реалистического развития, датируемого пятым-четвертым веками до нашей эры

Последняя фаза этрусской живописи, когда эллинское влияние преобладало так же сильно, как и в скульптурных произведениях третьего и второго веков до нашей эры, началась с широкого заимствования греческих мифов, которые ранее использовались редко. Эта эпоха проиллюстрирована монетами, иногда находимыми в гробницах, которые все еще демонстрируют исконные натуралистические черты и определенную причудливую сдержанность, не преодоленную преувеличением жестов. Эффект гораздо более живописный, чем у старых работ, благодаря очень умеренному, но все же ценному использованию света и тени. Конец периода отмечен новизной сюжета, введением итальянских легенд, таких как полуисторические персонификации Матарны (или Сервия Туллия) и Целия Вибенны. Искусство, которое в более или менее значительной степени пережило независимость своей узкой родины, таким образом, приобрело римский характер.

Многочисленные и разнообразные изделия свидетельствуют об этрусской промышленности в области художественных изделий; бронзовая утварь в гробницах с *сграффити*, или выгравированными рисунками, имела такое же историческое отношение к древним картинам, какое гравировка на медных пластинах имеет к современным. Из тысячи известных ручных зеркал лишь немногие относятся к более раннему периоду; но в предметах более развитых архаических образцов преобладает греческий характер. Часто повторяющиеся изображения Вакха и Эроса, а также Суда Парижа напоминают о празднике и утренних туалетах; Ариадна и женские божества наводят на мысль о женских обычаях. Большая часть греческой мифологии проиллюстрирована на зеркалах третьего периода, которые демонстрируют крайнее эллинское влияние. Большинство из этих изделий, естественно, являются простой работой рук и не имеют художественной ценности; но отдельные экземпляры из-за их необычайной красоты могли бы сойти за греческую работу, если бы надписи и аксессуары, особенно этрусские, такие как буллы, не препятствовали этому предположению. Например, "непревзойденное зеркало", в котором Семела так очаровательно обнимает юного Диониса, представляет героиню в таких благородных пропорциях, что его без колебаний можно причислить к самым прекрасным произведениям художественной индустрии. Схожими по характеру являются выгравированные кисты, цилиндрические туалетные футляры, которые иллюстрировали греческие мифы, такие как мифы о Персее и Прометее, Суд Париса и обряды над телом Патрокла, выполненные тщательно и с энергичным рисунком, но не без твердости, свойственной этрусской композиции. Встречаются также итальянские мифы, подобные мифу об Энее; и латинские надписи, например, на великолепной кисте Фикорони, украшенной иллюстрациями к легенде об аргонавтах, показывают, что этот процесс гравировки также с успехом использовался ранними римлянами.

Рассмотрение этрусского искусства важно, потому что без него понимание римского искусства невозможно, по крайней мере, в области архитектуры и скульптуры. До определенного момента времени римское искусство полностью развивалось из этрусского искусства или, возможно, шло рука об руку с ним, как будет более подробно показано в следующем разделе. Этот предмет следует исследовать более внимательно, особенно в области живописи, в надежде, что из аналогичных иллюстраций многое, что все еще остается темным в первобытном эллинском искусстве, также может быть прояснено.

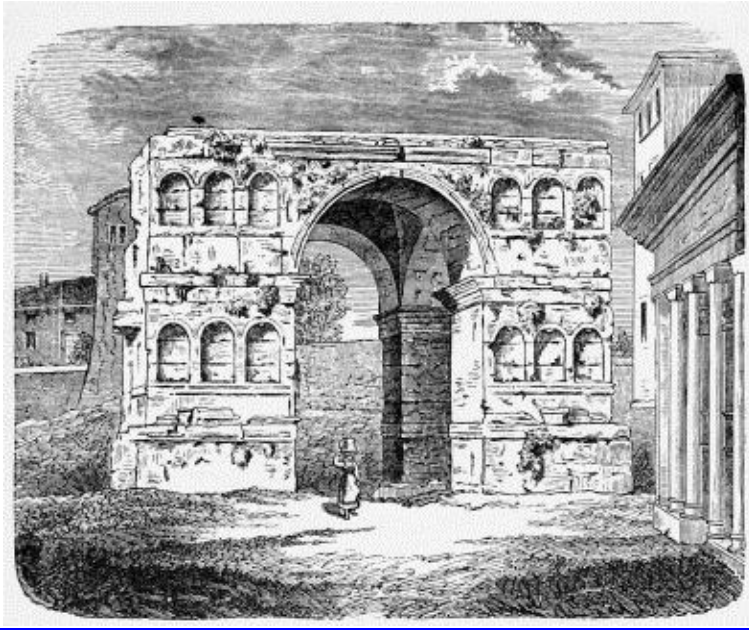


Рис. 263.Квадрифроны Януса в Боариуме форума.

РИМ.

В предыдущем разделе отмечал, что термин “этруское искусство” во многих отношениях не допускает никаких определенных ограничений. Южные границы страны между рекой По и Тарентским заливом рано были колонизированы греками, но ее художественная промышленность в первобытные исторические эпохи находилась главным образом в руках этрусков, и только их имя по этой причине применялось к архитектуре, скульптуре и живописи всей Центральной Италии. Но соседние расы, особенно умбрийцы, латиняне и сабиняне, также принимали участие в развитии этой художественной цивилизации — продвигаясь, в значительной степени, от общих отправных точек и с аналогичными результатами. Миграции и торговля народов, населявших Итальянский полуостров, были не менее обширными и активными, чем у народов, населявших Пелопоннес и острова Эгейского моря: отношения с Востоком через посредство финикийских торговцев были во многом одинаковыми в обоих случаях, и неудивительно, что аналогичные фазы развития заметны, хотя и ограничены по скорости и степени, у племен, обитавших в регионах, более удаленных от моря.

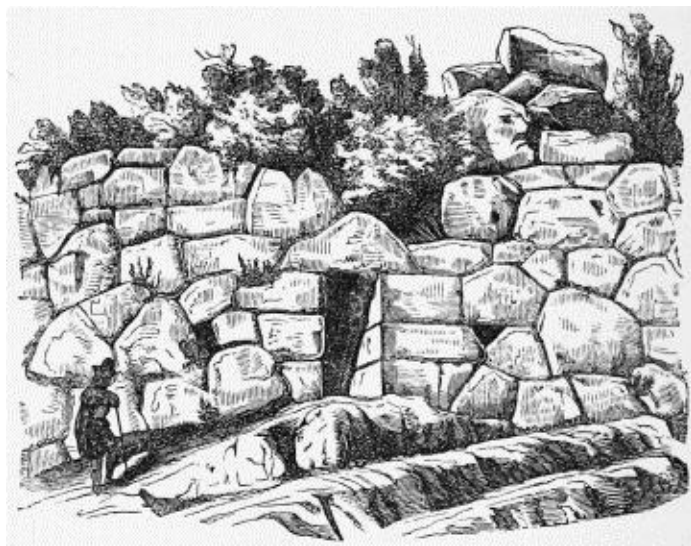


Рис. 264. Вороты в стенах Норбы.

Между Тибром и Гарильяно, а также между Арно и Тибром сохранились обширные остатки циклопической кладки, а также стены из тесаных и прямоугольных камней. Первые преобладали в гористой местности, как в Алатриуме, Арпинуме, Аурунке, Коре, Кюре, Экетре, Ферентине, Медуллии, Норбе, Пренесте, Сигнии, Соре, Тибуре, Веруле и т. Д.; вторые - на низменных холмах между Апеннинскими и Тирренским морем, как в Эзернии, Антиуме, Ардеа, Арисии, Ауфидене, Лавиниуме, Политории или Апиоле, Сатрике, Скаптии и т. Д. Теллена, Тускулум и Рим. Они часто встречаются в современных произведениях, как, например, в хорошо сохранившихся многоугольных руинах Норбы и Сигнии (нынешние Норма и Сеньи) и горизонтальных ходах Сербского укрепления, оба сооружения которых относятся к периоду правления более поздних королей. Возраст этих сооружений обычно можно приблизительно оценить: циклопические стены Олевано из огромных необработанных валунов, подобные укреплениям Тиринфа, очевидно, более древние, чем тщательно подогнанная многоугольная кладка Норбы и Сигнии (*рис. 264*), где отдельные камни обточены до плоских граней и боковых сторон; в то время как неправильные горизонтальные ряды неодинаковой толщины, образующие более древние латинские валы, по времени предшествуют точно сросшимся блокам сервиевых стен Рима. Более точная классификация или хронологическое определение невозможны.



Рис. 265. Остатки Сервской стены на Авентине.

Среди всех остатков примитивных стен в Италии римские, естественно, наиболее интересны. К сожалению, невозможно определенно доказать, что часть вала на западном углу Палатина, выкопанная тридцать лет назад из мусора и кирпичной облицовки имперского периода, относилась к укреплениям, окружавшим город Ромула. Но это мASONство, хотя, возможно, и не относится к восьмому веку, безусловно, относится к раннему периоду римской истории. Он сформирован из продолговатых камней, точно обтесанных и уложенных в виде подрамников и колонок, без использования строительного раствора, тщательное соединение которых демонстрирует высокую степень технического совершенства. Более достоверные остатки кольцевой стены Сервия Туллия схожи по характеру. Лучшее всего они сохранились на южном склоне Авентина, к востоку от Виа ди Сан-Приска, где достигают высоты 10 м при длине 30 м. (Рис. 265.) Расположение швов, однако, не так хорошо продумано, как в первом примере, поскольку вертикальные промежутки между соседними рядами часто являются непрерывными.

Проход образовывал небольшой вестибюль или камеру в толще стены, для чего требовались внутренние и внешние порталы, подобные порталам Храма Януса на Велабруме, которые долгое время после разрушения сервских укреплений и даже вплоть до времен империи свято хранились как реликвии. Подобное устройство существовало в Этрурии даже чаще, чем в латинских городах.

Римские ворота были сдвоены таким образом, что образовывали два соседних прохода — один для входа, другой для выхода; таким образом, сравнительно узкий проем мог обеспечить достаточно места для тех, кто двигался только в одном направлении. Точно неизвестно, как были закрыты эти римские ворота. Древнейшие остатки каменной кладки в Лациуме не имеют следов перекрытий, в то время как другие средства соединения сохранились почти нетронутыми, такие как тяжелые перемычки на вертикальных или наклонных косяках, как в Сеньи, Черчелло, Алатри и Олевано; или постепенное выступание горизонтальных рядов за пределы тех, что находятся под ними, как в Арпино. Примитивные здания для источников и так называемая мамертинская тюрьма показывают, что прыжки со сводами не практиковались в Риме или соседних латинских городах в ранние века; тюрьма, вероятно, построенная во времена Сервия Туллия, по-видимому, была чем-то похожа по конструкции на греческий толос. Другим примером такого рода является помещение для фонтана в Тускулуме, где каменные плиты потолка наклоняются так, что образуют своего рода непрерывный фронтон.

Рим был больше обязан последним пятидесяти годам правления своих ненавистных королей, чем двум последующим столетиям. К царскому периоду относится один из важнейших памятников сводчатого строительства - Римская Большая Клоака, построенная в правление Тарквиния Великого и, вероятно, под руководством инженеров из его родной Этрурии. Этому гигантскому произведению, вызывавшему восхищение даже во времена великолепной Римской

империи, несомненно, обязано сохранение Вечного города, который он защитил от заболачивания, обрушившегося на соседние равнины. Добытые здесь камни до сих пор видны под более поздними кирпичными арками в окрестностях Сан-Джорджо в Велабро. (Рис. 266.) Строительство водостоков, естественно, привело к обширным работам на берегах реки, которая защищала густонаселенный город; было забыто, что в прежние века часто приходилось пересекать Велабрум на лодках и что весенние паводки расширили водный простор между Палатинским и Капитолийским холмами.

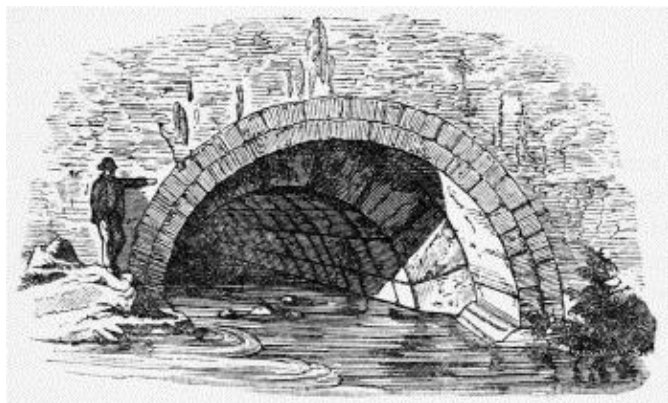


Рис. 266.Верхняя часть клоаки.

Все эти сооружения были подчеркнута инженерными; возведение стен, ворот, водостоков и сводчатых крыш не представляло собой ничего, что могло бы превратить их в самостоятельные художественные памятники архитектуры. Среди римских храмов этого периода только два, по-видимому, имели значение для истории искусства — национальное святилище Дианы на Авентине и Храм Юпитера Капитолийского; оба построены тремя последними царями: Тарквинием Приском, Сервием Туллеем и Тарквинием Великим. Первое из этих сооружений сравнивалось с Артемесионом в Эфесе, национальным святилищем ионийцев; но было бы неправильно делать из этого вывод относительно стиля латинского храма той же богини, который, скорее всего, был тосканским, как известно из описаний древних авторов, а также из недавних раскопок в Иордании, храма Юпитера. Согласно Дионисию Галикарнасскому, основание этого последнего здания — восемьсот римских футов в окружности — было всего на пятнадцать футов больше в длину, чем в ширину; эти размеры хорошо согласуются с пропорцией пять к шести, приведенной Витрувием для храмовой архитектуры этрусков. Целла Капитолийского храма была разделена на три эдикулы — еще одна особенность, приписываемая римским писателем священным сооружениям Этрурии; перед целлой было три ряда колонн, по шесть в каждой, которые образовывали портик, равный по глубине половине всей длины здания. Орнамент, который будет более подробно рассмотрен в разделе, посвященном римской скульптуре, был полностью работой этрусков. Эта раса действительно поселилась в Риме между Капитолием и Палатином, где название *Vicus Tuscus* сохранило до поздних исторических времен память об их поселении и о значительной роли, которую они сыграли в заселении древнего Рима. Плиний даже утверждает (xxxv. 12, 45 и 154), что в течение семнадцати лет после изгнания царей, а именно до возведения Храма Цереры на Цирке, все святилища Рима были этрускими, то есть не только строились в тосканском стиле, который правильнее было бы назвать древнеитальянским, но и возводились этрускими мастерами или, по крайней мере, под руководством этруских художников.

Даже храм Цереры, по-видимому, был тосканским по общему расположению, его целла была разделена втрое, а межколонны чрезмерно велики, о чем свидетельствуют остатки более поздней реставрации, все еще существующие в Сан-Мария-ин-Космедин. В этом храме, однако, влияние греческой архитектуры, привнесенное через эллинские колонии Великой Греции, уже начало

усиливаться в расположении и деталях, хотя древние итальянские традиции были слишком глубоко укоренены, чтобы позволить им существенно изменить первоначальное расположение. Сооружение оставалось почти квадратным, будучи поровну разделенным между портиком и целлой. Это иллюстрируется Храмом Согласия, возведенным Камиллом на Форуме у подножия Капитолия в 367 году до н.э. Ограниченная территория, ограниченная соседними зданиями и крутым склоном холма, на фоне которого он стоял, не позволила даже более поздним реставрациям расширить его план. Вытянутая продолговатость эллинского храма была естественным образом принята вместо тяжелых пропорций тосканских храмов, как только каменное исполнение антаблемента сделало невозможными чрезмерно широкие межколонения и создало непреодолимые трудности на пути широкого фасада. Тем не менее, этрусское или древнеитальянское разделение здания было сохранено, поскольку колонны обычно ограничивались пронаосом большой глубины, о чем свидетельствуют руины четырех храмов на Римском форуме. Римский протилос, как Витрувий называет храм, спланированный таким образом, может рассматриваться как первый компромисс, достигнутый между древнеитальянским и эллинским характером. (Рис. 267 и 271.)

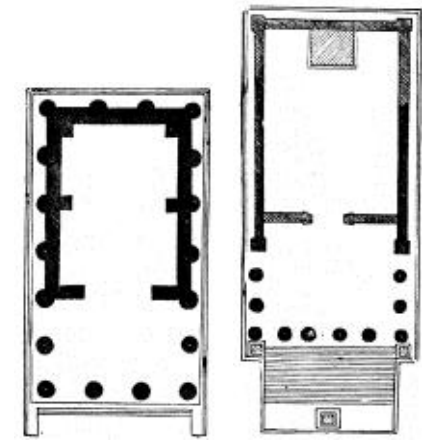


Рис. 267.—Храм Фортуны Вирилис. Рис. 268.—Храм Антонина и Фаустины.

Раннеитальянский способ примыкания незастроенной задней части здания к кольцевой стене теменоса или к утесу, по-видимому, долгое время сохранялся на практике; но в тех случаях, когда это было невозможно, голые бока и задняя часть целлы казались невыносимыми по сравнению с выдающимися крыльями греческого периптероса. Хотя в некоторых случаях план протилоса был принят в более поздние эпохи, как в храме Антонина и Фаустины (рис. 268) на Форуме, где окружающие стены целлы украшены пилястрами, это происходило только в тех случаях, когда святилище было настолько перегружено соседними зданиями, что можно было увидеть лишь портик. В полностью изолированных сооружениях стремление приблизиться к периптеральному эффекту привело к применению зацепленных колонн на боковых и задних стенах целлы, достигнув таким образом в так называемом протилосе псевдопериптероса высшей стадии того развития сакральной архитектуры, которое было характерно для Рима. Чисто периферийная форма была естественным образом принята в более поздние времена, примитивные кельи были окружены выдающимися рядами колонн; но всегда сохранялись две фундаментальные особенности: пронаос всегда образовывал глубокий портик, а наос всегда оставался просторным залом, поскольку периферийные колонны были установлены в нем и имели второстепенное значение. Размеры целлы, таким образом, не ограничивались птеромой, как это имело место в храмах Греции, и особенно в храмах Сицилии; ибо главное различие между архитектурными тенденциями греков и римлян заключалось в том, что первые уделяли свое внимание почти

исключительно совершенству внешнего вида, создавая памятники непревзойденной красоты, в то время как вторые ставили материальную пользу на первое место, отводя техническому совершенству второе место, а художественному дизайну - третье, создавая таким образом внушительные интерьеры, превосходно приспособленные к их целям.

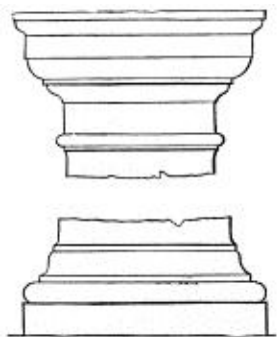


Рис. 269.—Зазубренная Тосканская колонна из Флавиева амфитеатра

Детали их архитектуры были у римлян чисто декоративными и прикладными. Дорический стиль, который преобладал в Нижней Италии и на Сицилии и, должно быть, предлагал самые многочисленные модели, имевшиеся под рукой, тем не менее использовался реже всего. Было бы трудно решить, следует ли это приписать сходству тосканского и дорического стилей и их происхождению от общего прототипа или развитию двух способов строительства в разных направлениях; несомненно то, что желобчатая шахта не использовалась, а дорический антаблемент появился только в виде ослабленной и чисто декоративной имитации над широкими промежутками между колоннами древнего итальянского фасада. Тосканский (рис. 269) стал несколько выше по сравнению со своим диаметром и был слегка изменен в деталях. Эпистиль был уменьшен до узкой полосы и в небольших храмах обычно высекался из одного камня с фризом из триглифов, что разрушало отдельное значение этих двух элементов. Количество уменьшительных триглифов часто увеличивалось над межколоннами; фаски заканчивались вверх прямой линией, в то время как канавки были удлинены и имели более выраженную коническую форму. Пропорционально маленькие метопы были либо полностью лишены скульптурного орнамента, либо снабжены розетками, дисками и головами быков; последние были представлены как воспоминание о распространенном в древности варварском обычае прикреплять черепа приносимых в жертву животных к деревянному антаблементу. Корона обычно не была наклонена, как этот элемент дорического карниза; мутулы потеряли свои *выступы* упростились до простых консолей. (Рис. 270.) В некоторых случаях в дорический антаблемент были введены ионические элементы, как в саркофаге Л. Корна, который сейчас находится в Ватикане. Сципиона Барбатуса, который был консулом в 298 году до н.э., где ионический карниз венчает фриз с триглифами, а ионические спирали украшают крышку. Театр Марцелла демонстрирует аналогичную комбинацию; и в других случаях дорические формы полностью вытеснены упрощенными ионическими элементами.

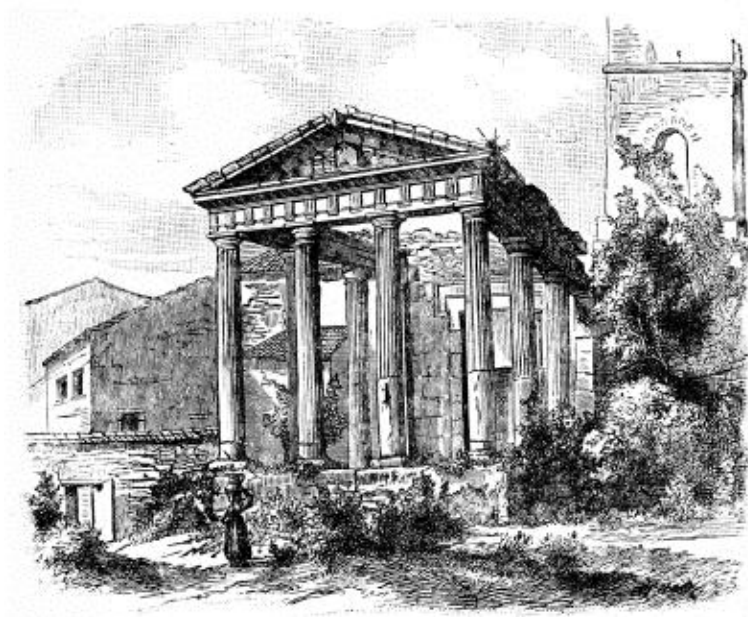


Рис. 270. Храм в Кори.

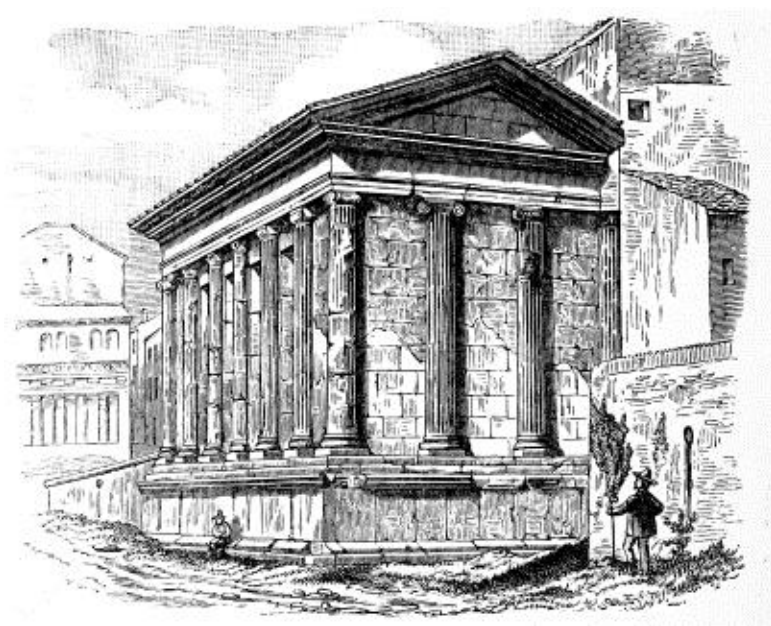


Рис. 271.—Храм Фортуны Вирилис.

К концу III века до н.э. ионический стиль был широко распространен; однако, в соответствии с природой римской архитектуры, которая лишь заимствовала внешние черты у иностранных народов, сама обеспечивая общее расположение и конструктивные формы, он стал не более чем декоративным дополнением: греческий *стиль* стал римским *порядком*. Аттическое ионное влияние, естественно, было более распространено, чем влияние Малой Азии. Это было особенно удачно, потому что канон математических правил рано занял место независимого развития, превратив формы в формулы. Этому механическому методу проектирования способствовало широкое применение зацепленных колонн и пилястр, которые не требовали полного выполнения сложной капители, в то время как при отделке колоссальных зданий в несколько этажей удаленность от глаз делала упрощение ионных спиралей естественным, а также более подходящим для грубого и пористого камня, использовавшегося римскими строителями. (Рис.

271.) Сложной угловой капители ионического стиля, однако, нельзя было избежать на отдельно стоящих колоннах фасадов храма, и выполнение этого элемента, должно быть, было чрезвычайно хлопотным для ремесленников, привыкших обрабатывать все по одной модели. Таким образом, прямым следствием римской архитектурной системы следует считать то, что в более поздние времена появилось множество ионических капителей, в которых не было рулонов и на всех четырех сторонах были изображены спирали. Эта форма, примером которой является Храм Сатурна на Капитолийском склоне, по-видимому, возникла в результате повторения двух внешних сторон угловой капители на остальных. Антаблемент отличался большой простотой, возможно, потому, что сравнительно редкое использование этого ордера оставило его неразвитым.

До того, как римляне остановились на практичном, но нехудожественном повторении спиралей со всех четырех сторон, благодаря чему природа ионической капители была разрушена, а спираль рассматривалась в раннеазиатской манере просто как украшение, коринфская капитель вошла в общее и популярное употребление. В разделе, посвященном эллинской архитектуре, уже объяснялось, что коринфская капитель не приобрела типичной формы в своей родной стране и не может быть поставлена в один ряд с дорическим и ионическим стилями, являясь простой разновидностью ионической капители без какой-либо индивидуальной формы вала и антаблемента. Коринфские колонны незавершенного Храма Зевса Олимпийского в Афинах, которые Сулла перевез в Рим примерно в 84 году до н.э. для восстановления Храма Юпитера Капитолийского, были если не первыми в Риме, то, по крайней мере, теми, которые в более поздние времена были восприняты римскими архитекторами как типичные образцы своего стиля. Римский архитектор справедливо предпочел коринфскую капитель из-за ее способности к более разнообразному применению, без той фатальной сложности с углами, присущей ионическому стилю, и из-за ее богатого эффекта, даже при менее тщательной и деликатной детализации. Предпочтение коринфскому стилю может быть оправдано, но та форма Составной капители, в которую он превратился благодаря умножению орнаментов и добавлению четырех спиралей по углам, должна рассматриваться как унижение. (Рис. 273.) Не следует упускать из виду тот факт, что такое расположение аканта вокруг вогнутого ядра наилучшим образом решает проблему капители как промежуточного элемента между вертикальной опорой и горизонтальным антаблементом, а также между круговым планом вала и прямоугольным эпистилем. (Рис. 272.)

Листья и завитки капители были, наконец, введены в антаблемент, который благодаря этому приобрел особый характер и позволил римлянам, для которых формы эллинской архитектуры были не более чем декоративной маской, разместить коринфский ордер как самостоятельный ордер рядом с ионическим и тосканским или дорическим. Поскольку основание в коринфском стиле было сформировано сочетанием ионической и аттической лепнины, консоли карниза образовались в результате слияния ионических зубцов и дорических выступов. Простоты и небольшого выступа зубцов было недостаточно для требований витиеватой римской архитектуры; следовательно, их место заняли горизонтальные выступы без выступов, характерные для позднего тосканского стиля, поддерживаемые спиральными скобами, которые уже использовались в качестве околонушных под карнизами над ионическими дверными проемами. Богато украшенный листьями орнамент полностью гармонировал с этими новыми элементами капителя из аканта и придавал всему карнизу самостоятельное значение и определенную расточительную элегантность, которые, однако, вскоре были утрачены экстравагантностью декораторов. Продолжающееся увеличение орнамента привело к потере внимания к общей композиции — потере, которую плохо могло восполнить увеличение деталей, тем более что они были лишены даже формальной красоты.

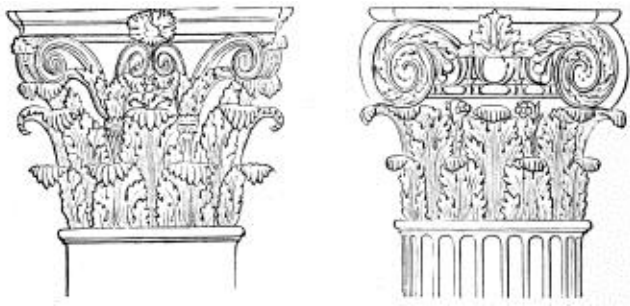


Рис. 272. Коринфская капитель из Пантеона. Рис. 273.—Составной капитал.

Священные здания римлян были подробно рассмотрены таким образом, поскольку они предоставляют наилучшую возможность для характеристики орденов; однако значение их национальной архитектуры следует искать не в храмах, а скорее в их сооружениях для общественной пользы и комфорта. В них технический элемент, естественно, намного превосходил художественный, и, следовательно, именно в строительных элементах проявляются великие достижения римлян. В этих методах они были почти полностью независимы и, безусловно, были самыми важными людьми древности. Кладка из кирпича и тесаных камней рано достигла большого размаха и совершенства, чему способствовали превосходные подручные материалы — твердые известняки тибуртин и травертин, туф, который так легко поддается обработке, непревзойденная глина для кирпичей, а также знаменитый вулканический песок и поццуолана, которые в сочетании с известью превращаются в самый прочный камень. Своды, как правило, были введены еще во времена королей, стены и потолок образовывали непрерывную массу однородных материалов; вертикальные и горизонтальные элементы, опора и покрытие, были смешаны друг с другом без заметного перехода. До изобретения этой системы строительства просторное и монументальное обустройство защищенных помещений было возможно только с большими ограничениями; без этого эти главные цели римской архитектуры не были бы достигнуты.

Возведение бочкообразных сводов из тесаных камней, как показано в "Максимуме клоаки", сопровождалось определенными трудностями; большой вес каменной кладки допускал умеренно большой пролет только при наличии огромных и громоздких контрфорсов. Это возражение было в значительной степени устранено использованием кирпичей, но размер перекрытых пространств был ограничен необходимостью тяжелых несущих стен по бокам. Полный размах сводчатого строительства не был признан до введения римлянами пересекающихся или поперечных сводов, или так называемой паховой арки. Это заменило две боковые стены, ранее необходимые для поддержки бочкообразного свода, опорами по четырем углам, в то же время открыв закрытое пространство со всех четырех сторон. Таким образом, был подготовлен путь для неопределенного ряда таких четырехугольных отсеков, или бухт, занимающих непрерывное пространство. Третье развитие этого принципа, полусферический свод, или купол, имел более ограниченное применение, поскольку использовался только для круглых зданий или, при разделении пополам, для апсид или полукруглых пристроек к планам прямоугольных храмов и залов. Дата первого появления крестообразного свода вряд ли могла быть ранее второго века до нашей эры.

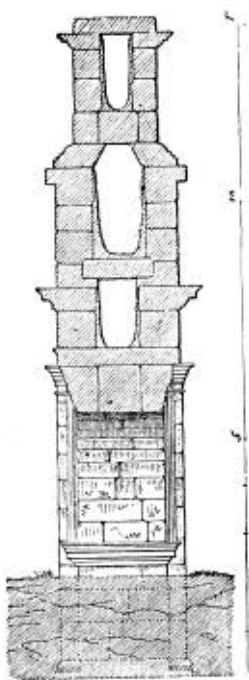


Рис. 274. Участок Аква—
Марсия Тепула и Джулия, недалеко от ворот Сан-Лоренцо.

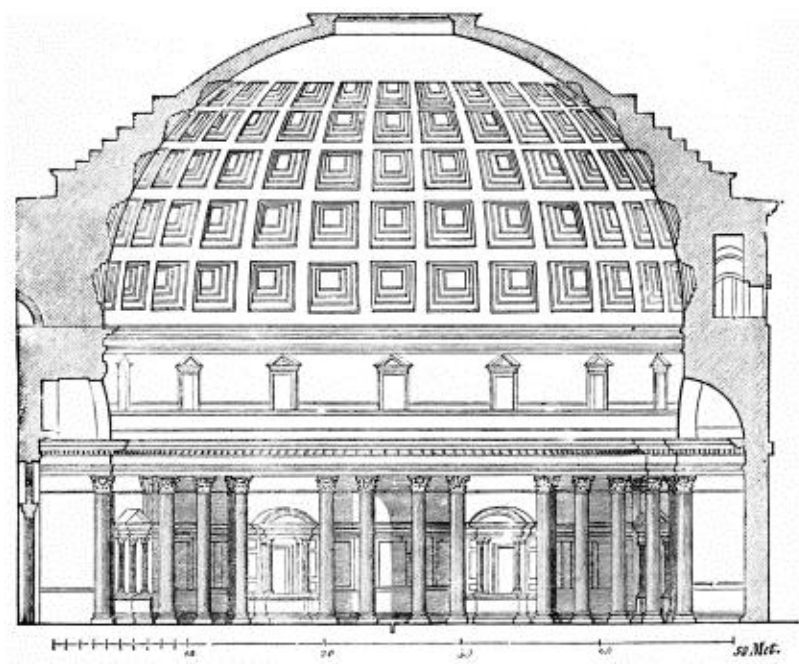


Рис. 275. Секция Пантеона в ее нынешнем состоянии.

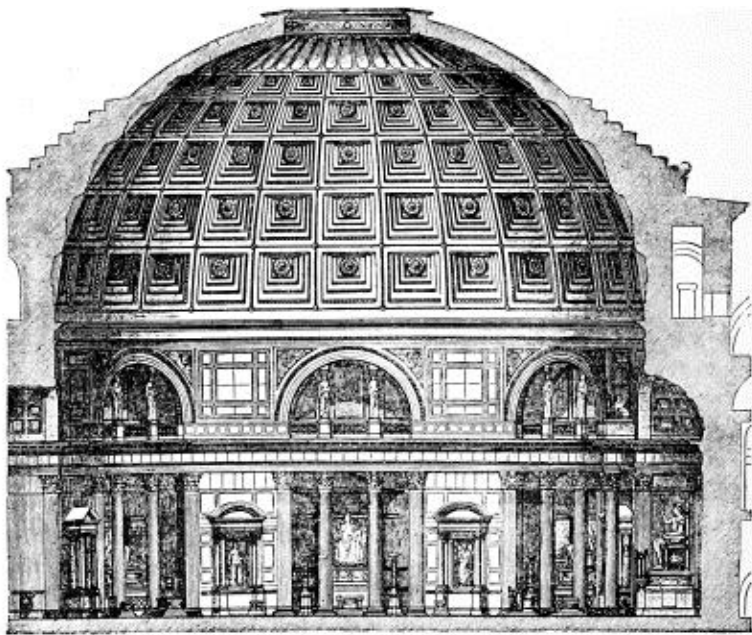


Рис. 276. Секция Пантеона. Реставрация Адлера.

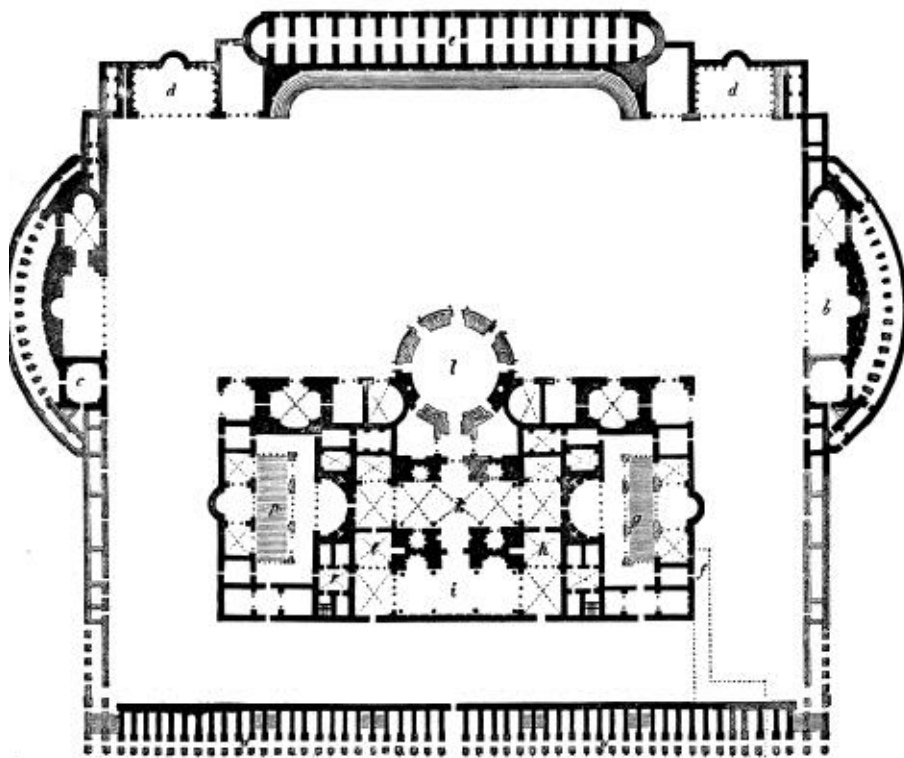


Рис. 277. План терм Каракаллы.

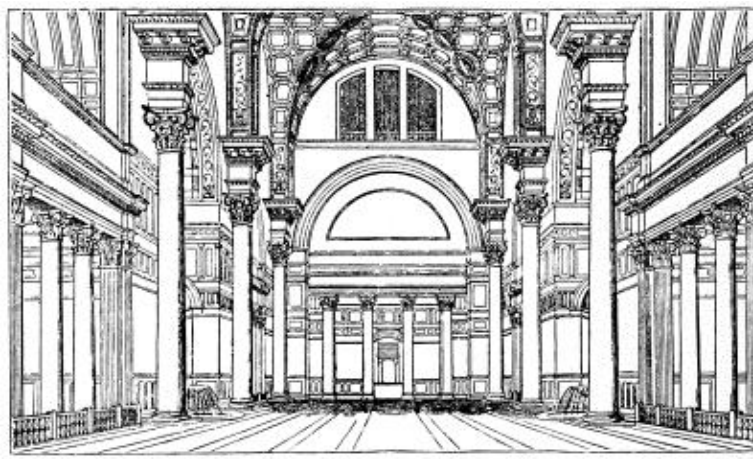


Рис. 278. Главный зал терм Каракаллы.

Первыми светскими зданиями, достигшими монументального значения, несомненно, были те, что были возведены для общественного пользования, подобно обширным крытым каналам, столь необходимым для самого существования Рима. С одной стороны, необходимо было с помощью гигантских канализационных труб осушить низменность, которая была не только полна источников, но и периодически затоплялась Тибром; с другой стороны, обеспечить столицу хорошей водой по акведукам, протянувшимся на большие расстояния. Тем не менее, только в 312 году до н.э., более чем через два столетия после строительства Большой клоаки, знаменитым цензором Аппием Клавдием Цецием одновременно с первой большой военной дорогой было завершено первое произведение такого рода - "Аппиева вода". За этим полностью подземным акведуком длиной в восемь римских миль, вплоть до времен Диоклетиана, последовало не менее тринадцати подобных сооружений увеличенных размеров и великолепия. (Рис. 274.) Почти все они простирались до гор, окружающих Кампанию, и даже достигали в длину сорока двух римских миль. Они обеспечивали такое большое количество превосходной воды, что одной трети ее было бы более чем достаточно для реальных нужд города. Колоссальные арки поднимали трубопроводы высоко над землей, в то время как долины и овраги были перекрыты мощными инженерными сооружениями, соперничавшими даже с мостами на великих военных дорогах. Большая часть полученной таким образом воды использовалась для ванн, которые при императорах были доведены до безмерной роскоши и служили главным средством, с помощью которого эти правители покупали расположение населения. В Риме насчитывалось не менее восьмисот пятидесяти шести частных бань, открытых для пользования каждым гражданином за определенную плату, помимо огромных императорских сооружений, которые были бесплатными для публики. Первым основателем этих бесплатных бань был Агриппа в 25 году до нашей эры, который, по-видимому, следовал в их общем устройстве типу греческого гимнасиона. Физические упражнения древних времен, с помощью которых воспитывалась военная мощь государства, сменились при империи роскошной заботой о физическом благополучии; гимнастические упражнения казались ненужными правителям всего известного мира, в то время как ванна и туалет приобретали все большее значение. Так, в римских банях помещения для серьезных спортивных состязаний, составлявшие основную часть греческого гимнасиона, были полностью подчинены отделам праздной роскоши и легких развлечений. Прimitивные купальни были расширены до великолепных залов, которые открывали наибольший простор для развития той внутренней архитектуры, которая с таким большим успехом культивировалась римлянами. Это величие проявляется во внушительной ротонде, все еще оставшейся от Терм Агриппы, замечательном круглом сооружении, которое из-за своей красоты было преобразовано самим Агриппой в храм — Пантеон — путем добавления коринфских колонн. (Рис. 275 и 276.) Здание,

изначально не планировавшееся для изолированного расположения, снаружи совершенно не застроено, но его массивная конструкция и гармоничные пропорции заслужили восхищение, которое ему уделяли во все века. По сохранившимся остаткам нельзя с уверенностью определить, превзошли ли Термы Нерона, Тита, Траяна и Коммода, следовавшие за великим творением Агриппы, по размерам и великолепию; но несомненно, что так было в случае с огромными сооружениями Каракаллы и Диоклетиана, поскольку весь план первых с частями мозаичных покрытий сохранился до сих пор; в то время как главный зал последнего, почти в идеальной сохранности, составляет главную часть церкви Святой Марии дельи Анджели. Основное сооружение обычно было окружено обширным ограждением, которое в случае с Термами Каракаллы (рис. 277) было образовано спереди (a) рядом отдельных шкафов. По бокам располагались сегментарные выступы, или экседры (b), с различными камерами (c), вероятно, предназначенными для интеллектуальных развлечений, таких как риторические и поэтические диссертации и т.д.; В то время как прямоугольник был закрыт односторонним стадионом с площадками для гимнастических упражнений (d) и резервуаром для воды (e). Центральное здание располагало по обе стороны огромными залами для игр, подготовительными к омовениям (g, p), между ними (i, k, l) помещениями для холодных, тепловатых и горячих ванн; в то время как прилегающие меньшие помещения служили комнатами для переодевания и разнообразных туалетных процедур. Между этим главным сооружением и оградой располагались ипподромы и прогулочные аллеи с фонтанами и клумбами цветов, добавлявшие очарования природы к великолепию архитектуры. Общественные бани Александра Севера, Деция и Константина, по-видимому, были менее протяженными; но они были намного превзойдены по размерам сооружениями Диоклетиана, которые могли вместить три тысячи купальщиков. Римские постройки для цирка, театров и амфитеатров имели едва ли меньшее значение. Чрезвычайная простота Большого цирка напоминает раннегреческий ипподром; склоны Палатина и Авентина служили площадкой для зрителей, в то время как ровная площадка в долине между ними образовывала арену. Только в 327 году до н.э. барьеры (*каркасы*) были архитектурно украшены, и даже перестройка всего здания цезарем была ограничена возведением нижних этажей зрительного зала из камня. Деревянная надстройка не была заменена более постоянным и монументальным сооружением вплоть до времен Домициана и Траяна. Общий план был заимствован из греческой модели, особенностями римского расположения были низкая разделительная стена, или спина, расположение барьеров и ров, окружавший арену (*еврипид*), предназначенный для защиты нижних ярусов зрителей во время боев с дикими зверями. Спина, соединяющая две поворотные стойки (*metæ*), была украшена мемориальными колоннами, алтарями, эдикулами, статуями, обелисками и тому подобным; направление ее не было точно параллельным боковым сиденьям, но оставляло значительно большее пространство справа, чем слева, так что многочисленные колесницы, сбившиеся здесь в кучу в начале гонки, не могли быть слишком сильно стеснены. Чтобы все участники могли занять одинаково выгодное положение, выстроившись в линию, было необходимо, чтобы стартовые точки располагались в сегменте круга, центр которого находился немного правее позвоночника. Этот план можно узнать по наиболее хорошо сохранившимся римским циркам, как, например, цирк в Бовилле, близ Альбано, и цирк Ромула, сына Максенция, на Аппиевой дороге. (Рис. 279.) Большой цирк, как и все другие сооружения подобного рода в Риме, был полностью разрушен.

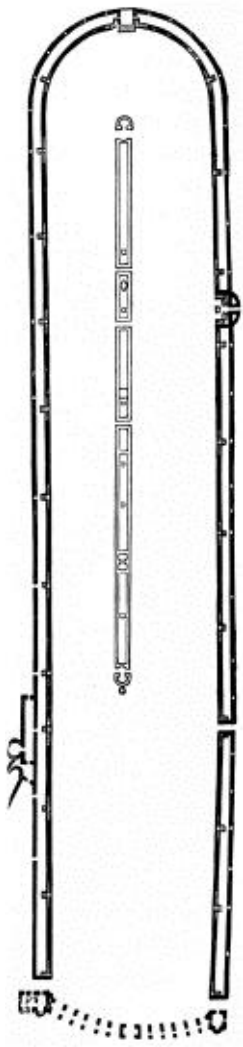


Рис. 279. План цирка Ромула.

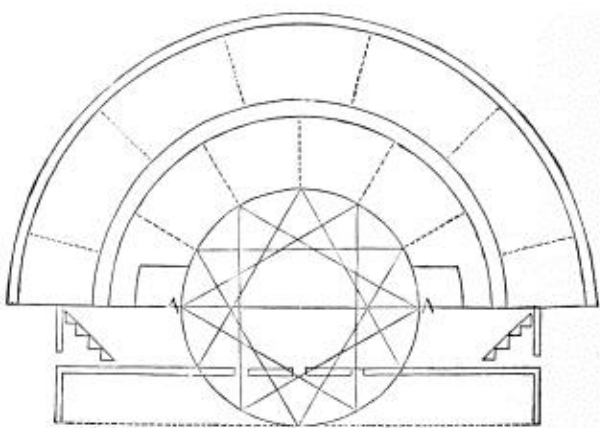


Рис. 280. Схема Римского театра, согласно Витрувию.

В более ранние периоды римской истории театр не получал признания и помощи правительства; а закон, действовавший до конца республики, который не разрешал строить театры с сидячими местами в черте города, препятствовал какому-либо монументальному развитию в этом направлении. Драматические представления, однако, не должны были быть подавлены после того, как было налажено знакомство с греческой драмой. Комедия была особенно популярна, и

римские авторы с успехом уделяли ей свое внимание. Но эти пьесы ставились только в праздничные дни и были разыграны отдельными людьми. Таким образом, создание импровизированной сцены для временного использования выпало на долю тех политиков, чьим желанием было завоевать расположение населения. В последние дни республики были возведены сооружения, не уступавшие экстравагантному великолепию Диadoхов; эдил М. Скавр, например, возвел гигантский театр, простоявший всего несколько дней, который вмещал не менее восьмидесяти тысяч зрителей, сцену украшали триста шестьдесят мраморных колонн и три тысячи бронзовых статуй. Этому безграничному расточительству был положен конец благодаря строительству Помпеем первого каменного театра в Риме, который, несмотря на свою огромную политическую власть, смог заставить замолчать возражения консервативной партии против этого нововведения только под предлогом того, что каменные скамьи были ступенями храма, который он воздвиг на вершине *пещеры*. Это первое постоянное сооружение сменилось во время правления Августа двумя другими театрами, театрами Марцелла и Бальба; первый вмещал лишь четверть того количества зрителей, что и театр Помпея, а именно двадцать тысяч, в то время как театр Бальба предусматривал места только для одиннадцати тысяч шестисот. В более поздние имперские времена даже эта вместимость была сочтена слишком большой. Театр потерял большую часть своей привлекательности после того, как римский народ однажды увидел, как на арене течет кровь. И все же во всей Римской империи едва ли был хоть один важный город, где во времена правления Августа не был возведен каменный театр; даже такие маленькие городки, как Тускулум, где руины особенно хорошо сохранились, могли похвастаться этими памятниками. Характерные различия между римским театром и греческим, его прототипом, заключались в том, что оркестр не выходил за пределы полукруга, передняя часть сцены (Аа) была выдвинута вперед настолько, чтобы образовывать ее диаметр, что, таким образом, приближало актеров к зрителям. (Рис. 280.) Открытая половина круга не была, как в Греции, отведена для выступлений хора, но была занята сенаторами и высшими классами граждан, которые приносили туда свои собственные места. Зрительный зал, который вместе с оркестром был ограничен полукругом, снаружи приобрел своеобразную форму: все здание стояло на равнине и лишь изредка, как в Тускулуме, занимало естественный склон. С введением сводчатых перекрытий массивные фундаменты каменной кладки стали ненужными. Бочкообразные своды располагались один над другим, заканчиваясь снаружи серией аркад, декоративные элементы римской архитектуры обычно применялись таким образом, что на нижнем этаже были представлены сцепленные тосканские колонны, вторая ионическая и третья коринфская пилястры с их соответствующими антаблементами. Такое отношение к экстерьеру лучше всего сохранилось по сохранившимся амфитеатрам; но остатков театров все еще можно увидеть достаточно, чтобы служить иллюстрациями, например, театров Марцелла (рис. 281), а также театров в Оранже на юге Франции, в Аспендосе в Малой Азии и т.д.

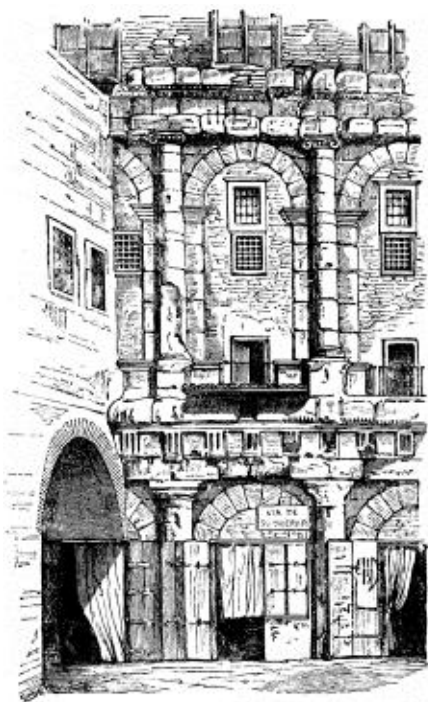


Рис. 281.—Театр Марцелла, Рим.

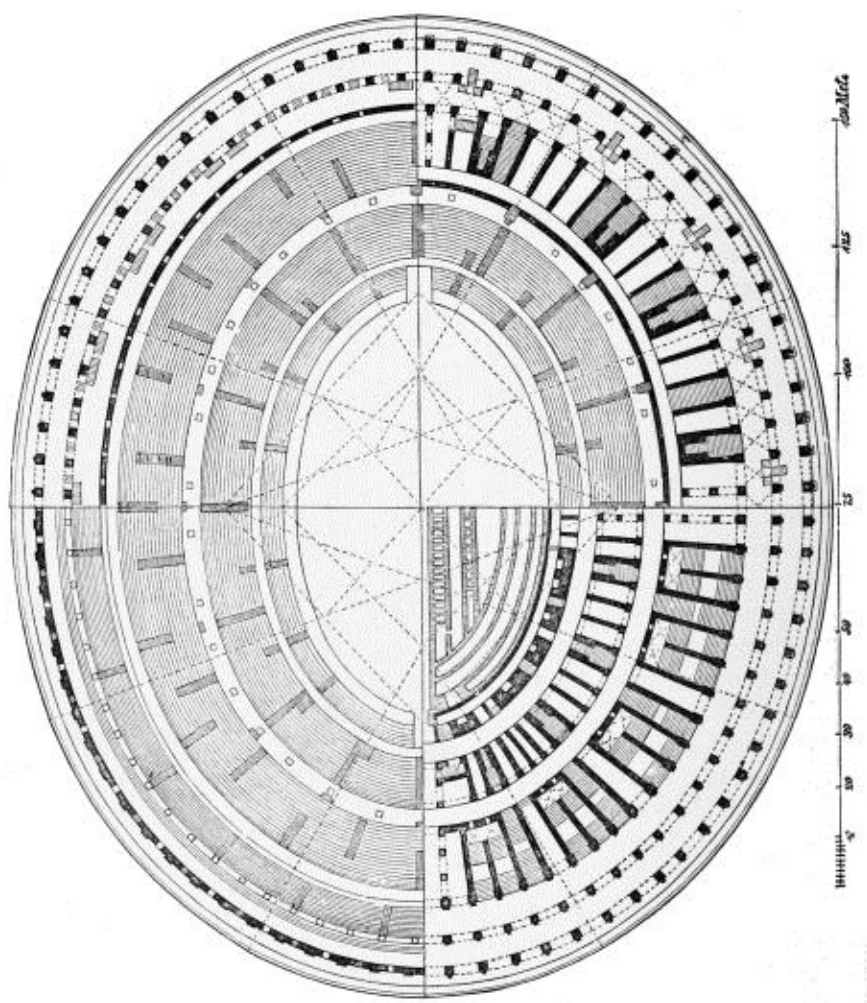


Рис. 282. План амфитеатра Флавиев.

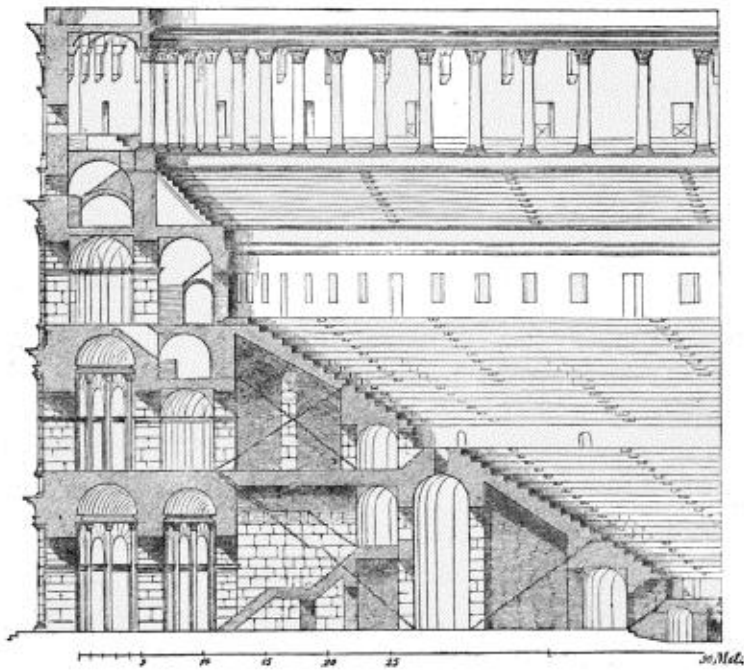


Рис. 283.Секция зрительного зала амфитеатра Флавиев.

Каким бы внушительным ни был архитектурный облик римского театра, каким бы великолепным и соответствующим его замыслу он ни был, он никогда не мог достичь большого национального, а следовательно, и исторического значения, потому что трагедия никогда не была популярной, а комедия - политической. Воинственные и кровавые сцены смертельных боев гладиаторов и диких зверей имели гораздо большую привлекательность для людей, которые по своей природе испытывали больше почтения к Марсу, чем к Музам. Однако прошло много времени, прежде чем для этих выставок были выделены специальные площадки. После введения гладиаторских состязаний Марком и Децием Брутом в 264 году до н.э. по случаю погребальных игр военнопленные вместе сражались на Форуме; а забой сильных животных, начатый при Метелле забоем слонов, взятых у карфагенян в 252 году до н.э., и продолженный при Эмилиии Павле жертвоприношением дезертиров хищным зверям, происходил в Цирке. Но это не могло хорошо соответствовать поставленной цели, так как его ограниченной ширине препятствовала колючка, а боковые ограждения не могли обеспечить достаточной защиты зрителей от отчаянных попыток разъяренных животных убежать. Еще в 59 году до нашей эры Гай Курион удивил римский народ двумя деревянными театрами, построенными вплотную друг к другу и расположенными так, чтобы после завершения сценических представлений они полностью поворачивались вокруг своей оси, так что два зрительных зала были обращены друг к другу и между ними оставалась арена для последующих боев гладиаторов. Неясно, был ли это оригинал амфитеатра, или же овальный план возник из простого придания более широких пропорций этой форме стадиона, подобного тому, что был в Афродизиасе в Карии, который заканчивался полукругом с каждого конца. Но едва ли можно сомневаться в том, что деревянный театр Венаториум Цезаря имел расположение, которое было повторено, с небольшими изменениями, в каменном амфитеатре Стаилия Тавра, построенном во время правления Августа, и в деревянных амфитеатрах, возведенных Августом, Тиберием и Нероном. Ко времени Флавиев было признано, что ни один дар не был так приемлем для римского населения, как предоставление великолепного места, приспособленного для этих бесчеловечных игр, и так возникло самое гигантское сооружение всех эпох — Колизей. (Рис. 282 и 283.) Даже провинциальные города, такие как Реджо, Помпеи, Геркуланум, Альбанум, Тускулум, Сутри, Пола, Верона, Нисмес, Тревес,

Константин и т. Д., Были снабжены зданиями такого рода, значение которых соответствовало количеству их жителей.

Мавзолеи и памятники, возведенные в честь выдающихся граждан, составляют важный класс в истории архитектуры Рима. В ранние времена, по-видимому, преобладала форма кургана, подобная форме этрусских гробниц. Таким образом были построены более старые памятники в окрестностях Рима. Можно предположить, что курган, нижний цилиндр которого, по-видимому, был возведен на квадратном основании, украшенном тосканскими пилястрами, существовал над замечательным погребальным лабиринтом Сципионов, за пределами Аппиевых ворот и в пределах нынешних ворот Сан-Себастьяно. С течением времени круглый барабан каменной кладки увеличился, в то время как первоначальный конус уменьшился до остроконечной крыши; великолепные гробницы Цецилии Метеллы, жены Красса, и Плавтиев на Аппиевой и Тибуртиновой дорогах показывают, что он уже преобладал. Курган Августа на Виа Фламиния, в настоящее время находящийся в пределах Порты дель Пополо, представляет собой цилиндр диаметром 24 м, украшенный тринадцатью нишами, в которых когда-то стояли статуи; в то время как земляной конус наверху, который был архаичным и соответствовал стилю Августа, был засажен кипрскими деревьями и заканчивался колоссальным изображением императорского строителя. Еще более гигантским был мавзолей, построенный Адрианом, нижняя часть которого сейчас образует фундамент замка Сан-Анджело. Анджело. Когда-то он был увенчан вторым цилиндром меньшего размера с конической крышей. Когда имевшаяся в распоряжении площадь была слишком ограничена для установки столь протяженного основания, памятник поднимался, подобно башне, на большую высоту, последовательно уменьшаясь в размерах, с колоннами или без них, как в прекрасном примере Сен-Реми на юге Франции. Бесконечные ряды гробниц на Аппиевой улице варьируются от простых опор и подземных погребальных камер (называемых *колумбариями*, от тысяч ниш для погребальных урн, напоминающих гнезда голубей) до колоссальных мавзолеев. Остатки бастионов доказывают, что многие из этих возвышенностей использовались для возведения средневековых крепостей. Использовались даже иностранные формы; так называемая Гробница Горациев в Альбано напоминает гробницу Порсены, в то время как египетская пирамида воспроизведена в мавзолее К. Цестия недалеко от Порты ди Сан-Паоло. Рельеф местности представлял мало возможностей для строительства высеченных в скале гробниц с фасадом, высеченным в скале; но один замечательный пример сохранился на озере Альбано, названном по двенадцати фасциям, представленным в его оформлении, Гробницей консулов. В горных провинциях Востока такие гробницы были более распространены, как, например, в Петре, где множество фасадов, высеченных в скале, со своего рода декоративной храмовой архитектурой, свидетельствуют скорее о великолепии, чем о хорошем вкусе. (Рис. 284.)

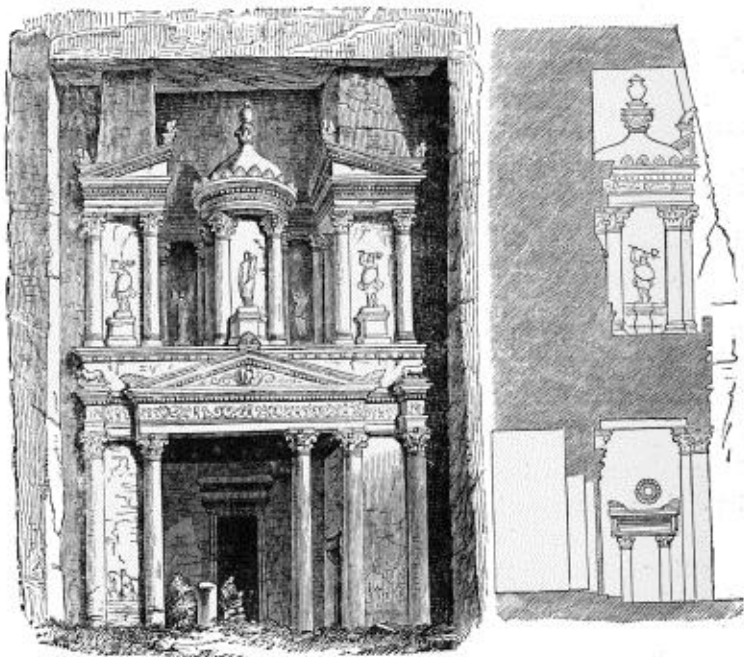


Рис. 284. Фасад и секция вырубленной в скале гробницы в Петре.



Рис. 285.—Триумфальная арка Тита.

Памятники, посвященные отдельным лицам, не заслуживают, как в Греции, рассмотрения в разделе, посвященном скульптуре; в Риме архитектурный пьедестал был важнее скульптурной резьбы, и, действительно, изображения часто полностью вытеснялись надписями. Статуи часто устанавливались на колоннах. Они часто были украшены характерными украшениями — как в случае с носами судов на валу Дуилия, возведенном в 260 году до н.э. — и часто имели гигантские размеры, что скрывало фигуры на их вершинах от пристального внимания. Самым роскошным примером из этих памятников является колонна Траяна, в основании которой находился саркофаг этого императора. Поверхность шахты была либо покрыта рельефами со множеством фигур, которые, подобно внутренней лестнице, поднимались по спирали вверх, как на колоннах Траяна и Марка Аврелия, либо были просто обработаны архитектурными формами, как гранитная колонна Антонина Пия, рельеф на пьедестале которой приведен ниже. (Рис. 304.) Подобные шахты,

датируемые римской оккупацией, есть в Кюсси во Франции, в Александрии, Константинополе и Анкире. Во всех этих произведениях значение портрета значительно превышало значение памятника; скульптура была подчинена архитектуре. В еще большей степени это имело место в триумфальных и памятных арках. Поскольку конные статуи и квадриги исчезли со всех сохранившихся ныне произведений такого рода, можно легко забыть, что на самом деле эти фигуры были главной частью композиции, а арки под ними были не чем иным, как пьедесталами, расположенными над улицами и, следовательно, снабженными проходами. Праздничные порталы, построенные из легких бревен и украшенные для торжественных дней, несомненно, послужили прототипом для этих работ. Триумфальные арки были сравнительно редки во времена республики, но очень распространены при императорах. Они выражают природу римского искусства, возможно, лучше, чем любой другой класс сооружений: массив каменной кладки, заключенный в колонны и антаблементы, которые были просто декоративными элементами, не имеющими конструктивных функций; рельефы с маленькими фигурками, сгрудившимися вместе, как в хронике; многочисленные декоративные статуи над колоннами, а также на вершине; расширенные надписи на аттике над арками, которые, таким образом, образовывали, в более ограниченном смысле, пьедестал венчающей группы — все это выражает характерные тенденции и представляет собой лучший пример прочной, но показной конструкции, преобладавшей в римской архитектуре, включая архитектурные памятники. подчинение идеальной красоты временной цели. Август, Траян и Адриан были главными строителями этих памятников, которые сохранились во всех провинциях Рима: в Беневенто, Анконе, Римини, Сузах и Аосте в Италии; в Сен-Реми, Оранже, Безансоне, Кавайоне и Реймсе во Франции; в Алькантаре, Мериде, Бара и Капарре в Испании; в Тевесте и Эль-Касре в Африке и т.д. В Риме есть четыре таких арки — две с одним проходом (арки Друза и Тита [рис. 285]) и две (арки Септимия Севера [рис. 286] и Константина) с дополнительными отверстиями по обе стороны. Арка Константина превосходит своих известных предшественников по красоте композиции и пропорций только потому, что она была создана по образцу арки Траяна и даже построена из тех же материалов. Эта арка является одновременно памятником одной из самых важных побед, зафиксированных в истории, - битве у Мильвийского моста, и той беспрецедентной бедности художественных изобретений, или, скорее, недостатка продуктивной энергии, которая характеризовала всю интеллектуальную жизнь Рима после времен Константина.



Рис. 286.—Триумфальная арка Септимия Севера.

Так называемые порталы Януса были возведены над улицами и площадями Рима во многом таким же образом, как триумфальные арки. Обычно они были простыми, как три Яни на Римском форуме, но на перекрестках улиц их увеличивали до обширных четырехугольников, или сооружений, имеющих одинаковый фасад со всех четырех сторон. На вершинах первых были изображены двуликие Джани, на последних - четырехликая комбинация, подобная той, что изображена на некоторых фигурах Гермеса — образ, хорошо приспособленный для изображения наблюдателя за переполненными магистралями. Четырехугольник Януса на форуме Боариум (*рис. 263*), за исключением чердака, особенно хорошо сохранился; он был богато украшен статуями божеств, в его стенах было предусмотрено не менее тридцати двух ниш.

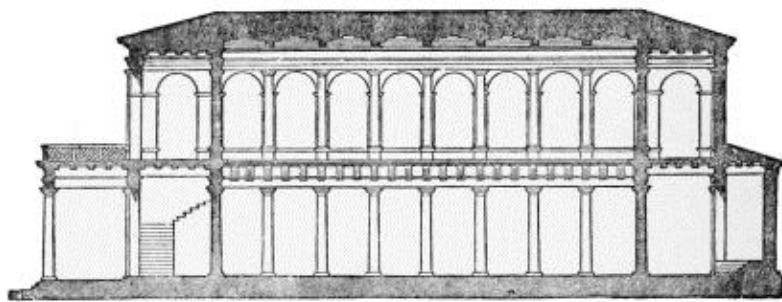


Fig. 287.—Section.

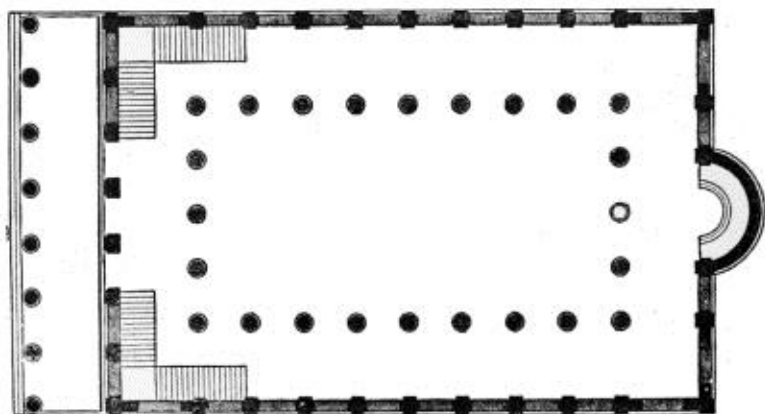


Рис. 288. План примитивной римской базилики. Реставрация Ребером.

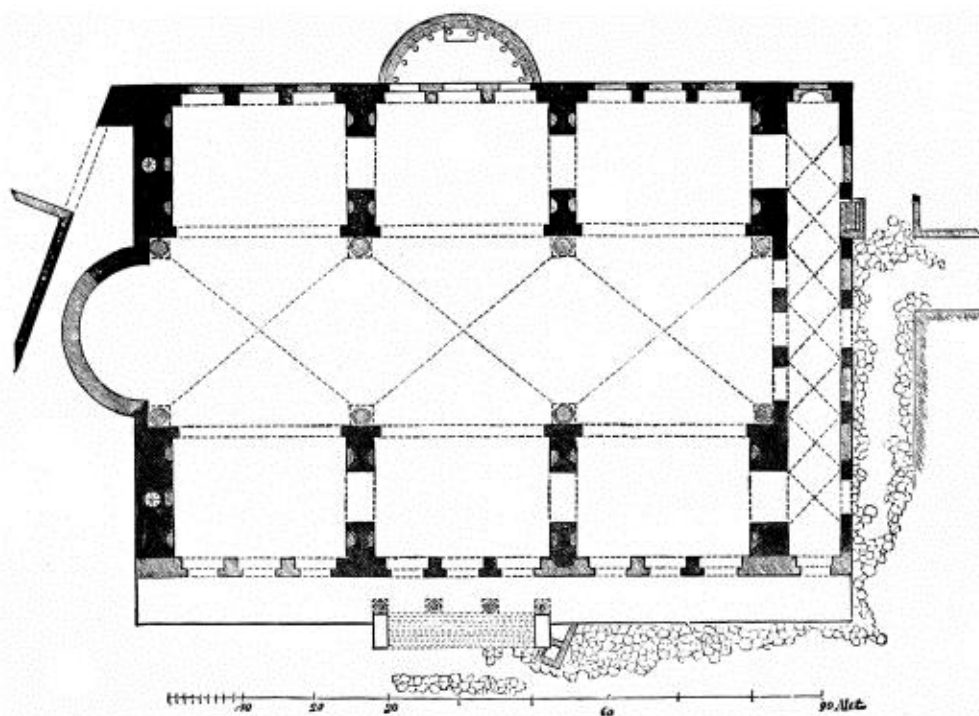


Рис. 289. План базилики Максенция.

Здания, окружавшие общественные площади, по своему великолепию соответствовали алтарям, статуям, колоннам для посвящения и триумфальным аркам. Широкие колоннады с лавками образовывали ограду, прерываемую храмами и судами правосудия, или куриями, которые по внешнему виду могли лишь немногим отличаться от священных зданий. Наиболее важными среди этих общественных зданий были базилики, которые по названию, назначению и форме были заимствованы из греческих прототипов. Как залы правосудия и места для коммерческого движения, они могут рассматриваться как крытые продолжения открытых площадей. Некоторые из этих зданий, возведенных в имперскую эпоху, известны по значительным остаткам, но они настолько сильно отличаются по расположению, что не имеют общего плана, кроме зала, окруженного узкими проходами. Старейшее римское сооружение такого рода, базилика Порча, построенная Катонем в 185 году до н.э., имела продолговатую форму, упираясь одним концом в Форум, в то время как другой был расширен небольшой экседрой, или апсидой. (Рис. 287 и 288.) Главное пространство было окружено со всех четырех сторон двухъярусными нефами, однако центральный зал не возвышался над ними, как в христианской базилике, поскольку это было сложно построить из-за узости шахт и не было необходимости в прохождении света. Над входом был возведен портик с плоской крышей, оживлявший голую и протяженную переднюю стену. Таким образом, базилика Порча принципиально не отличалась от раннехристианской церкви, и сходство проявляется также в других базиликах Римской республики, все из которых имели фасад с меньшей стороны. При дворах императорской эпохи, однако, к этому примитивному типу относились с большой свободой, и от первоначального устройства не осталось ничего, кроме большого центрального зала, окруженного двойным проходом аркад на опорах, без колонн и без апсиды. Обычная базилика, описанная Витрувиусом, с двухэтажными боковыми нефами, выходящая своей наибольшей протяженностью на общественную площадь и имевшая апсиду; базилика в Фануме, построенная римским писателем, была аналогично устроена по фасаду, но над боковыми проходами возвышался второй этаж, опирающийся на гигантские колонны. Эти проходы открывались с конца, противоположного входу, в соседний храм, пронаос которого служил трибуной судебного трибунала. Базилика в Помпеях, фасадом которой была узкая сторона, не имела апсиды, в то время как базилика Ульпия имела большие экседры на обоих концах, с входным порталом на более длинной стороне. Базилика Максенция (рис. 289), построенная

Константином, была исключением во всех отношениях, поскольку была полностью сводчатой и имела две апсиды на смежных сторонах, противоположных двум главным входам. В целом это был один из самых замечательных и важных залов древности, на рассмотрении которого история римской архитектуры вполне может быть закончена. Более поздние архитекторы полностью пренебрегли первоначальным типом базилики, которые без ограничений отнеслись к проблеме экспертного зала, используя случайные образования грунта, стремясь при этом сочетать пригодность и демонстрацию оригинальных конструкций с великолепными новинками собственного изобретения.



Рис. 290.—Разрез.

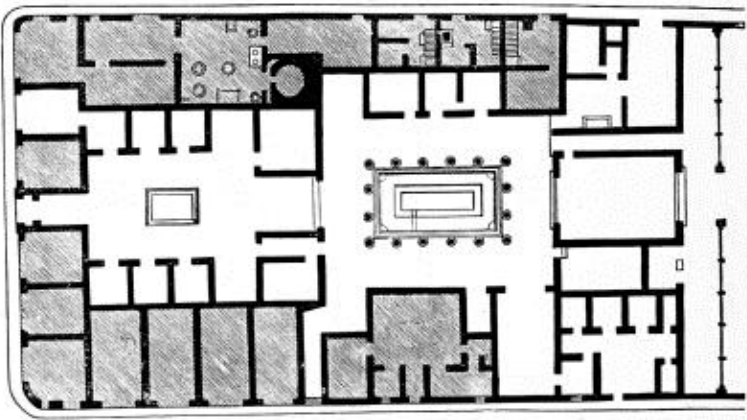


Рис. 291.—План Дома Пансы в Помпеях.

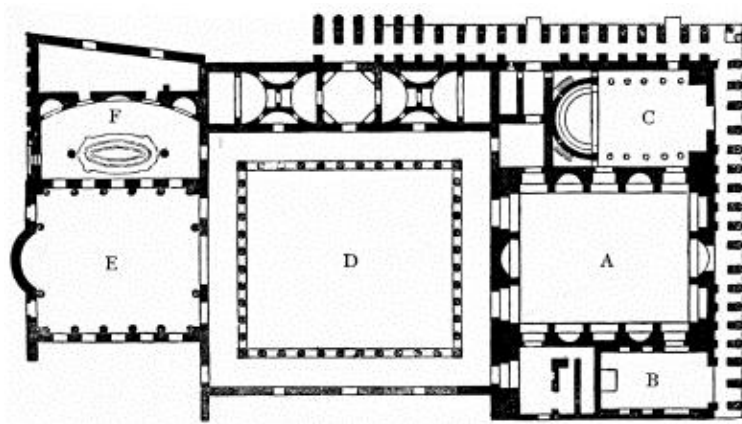


Рис. 292.—Дворец Флавиев.

А. Таблинум; В. Лавариум; С. Базилика; D. Атриум; Е. Столовая (ECus); F. Нимфеум.

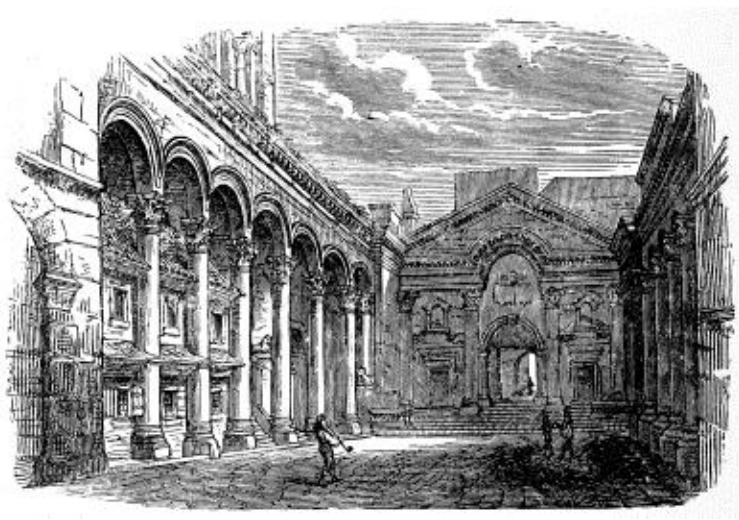


Рис. 293. Двор дворца Диоклетиана в Спалатро.

Римский жилой дом в древнейшие века был идентичен жилому дому Этрурии, да и всей Центральной Италии. Несмотря на то, что он связан с эллинскими прототипами, своеобразно итальянский атриум без колоннообразных опор для крыши оставался в употреблении даже после повсеместного внедрения греческого перистилья. В Помпеях встречается сочетание этих двух разновидностей двора: переднее пространство представляло собой простой атриум, а дальнейшее – перистиль. Каждая ограда была окружена камерами. (Рис. 290 и 291.) Мозаика и роспись полов и стен будут рассмотрены в следующем разделе. Маленькие покои освещались только через двери, ведущие во внутренние дворы, и не имели того архитектурного значения, которое придавалось большим залам, которые в последние годы республики и в имперский период превратили дома богачей в настоящие дворцы. Вместе с роскошью стола увеличилось и величие столовой, а с растущим вкусом к литературе и искусству стали заметны обширные библиотеки и картинные галереи. Многие формы, принятые для этой дворцовой архитектуры, по-видимому, были заимствованы у более поздних греков; обозначения залов, такие как египетские и Кизикосские, использованные Витрувием, указывают на суверенитет Диadoхов. Это расширение обширных помещений колоннами было, однако, в значительной степени вытеснено сводами, и в этом случае колонны были введены просто как декоративные элементы. Большое внимание было уделено щедрому убранству этих помещений: шахты представляли собой монолиты из цветного мрамора, пробелы сводчатых потолков были покрыты бронзой или богато позолочены, а капители иногда выполнялись из цельного металла. Один из залов в этих роскошных резиденциях, частная базилика, хотя, возможно, и не была универсальной, заслуживает особого внимания из-за своего большого значения в более поздние времена. Такие суды упоминаются писателями эпохи Августа как составлявшие часть жилищ людей состоятельных, “потому что в их домах проводились советы по общественным и частным вопросам и решались гражданские дела”. Эти залы, естественно, были в значительной степени смоделированы по образцу общественных базилик на форумах, таких как Порцианская, Эмилианская, Семпронианская и Опимийская базилики, которые были построены во времена республики; но при сравнении с примитивным типом римской базилики они, по-видимому, принципиально отличались в двух отношениях. Во-первых, холл, окруженный жилыми помещениями, не мог быть снабжен окнами, как в отдельно стоящих судебных базиликах, и поэтому был принят этаж, возвышающийся над соседними комнатами. Это сделало необходимой вторую модификацию. Наложение тяжелой каменной кладки, помимо деревянного потолка и крыши, на двойной ярус колонн, должно быть, казалось неприемлемым римскому вкусу к основательному строительству. Следовательно, от проходов спереди и сзади отказались, колонны и галереи остались только по бокам, массивная каменная кладка ограждения, таким образом, приняла на себя удар стены второго этажа и значительно повысила ее устойчивость. (Рис. 292.) Эта потеря преемственности не могла быть большим недостатком для частной

базилики, поскольку она не служила, в отличие от отдельно стоящих общественных сооружений, для движения транспорта и прогулок, а также для судебных заседаний. Галереи над боковыми проходами часто опускались, и, по-видимому, именно в этих залах впервые было введено соединение колонн арками вместо перемычек. Такие архивольты впервые известны по образцам, построенным во времена правления Диоклетиана, например, в Спалатро (*рис. 293*); но вскоре они вошли во всеобщее употребление, их практические преимущества перевешивали недостаток эстетической пригодности, присущий таким изогнутым антаблементам. Именно на основе этих частных базилик были построены первые христианские церкви в архитектурном плане. В эпоху империи верующие собирались в домах богатых новообращенных; и поскольку эти залы правосудия использовались для религиозных служб во времена гонений, неудивительно, что после признания христианства римским правительством их устройство и даже название были сохранены.

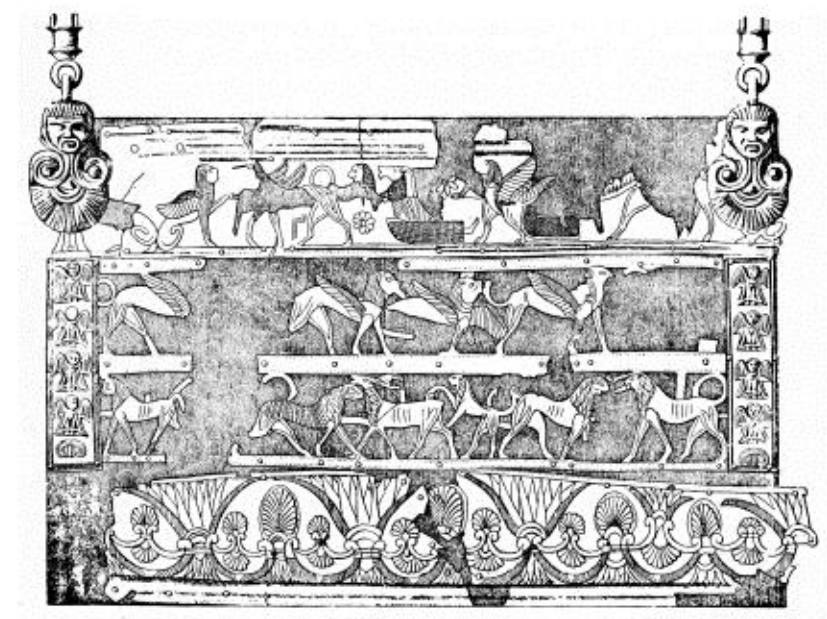


Рис. 294. Фрагмент кисты Prænestina.

В римской архитектуре были обнаружены большой интеллект в решении конструктивных проблем, связанных с ограждением больших пространств, большая независимость в развитии технического совершенства и виртуозное соответствие назначению сооружения; но римская скульптура, хотя и имела очень широкое применение, обладала меньшей независимостью и значимостью. Римляне, изначально слишком практичные, чтобы отводить место прекрасному рядом с полезным, впервые решительно допустили это искусство, когда политический рост мировой метрополии достиг апогея своего могущества; и даже тогда они передали вопрос о скульптуре иностранным художникам, состоявшим у них на службе. В ранний республиканский период их занятия этим искусством едва ли заслуживали упоминания; во времена царей или, по крайней мере, до 170 года основания города скульптуры, по-видимому, в Риме не существовало или ее использовали только для украшения утвари, такой как Cista Prænestina (*рис. 294*), с прикованными к ней финикийско-этрусскими гимнами и фигурками животных. Если их можно рассматривать скорее как прямое импортирование из Этрурии и соседних греческих и финикийских колоний, чем как их собственную работу, то можно сказать, что у римлян того периода не было изображений богов.

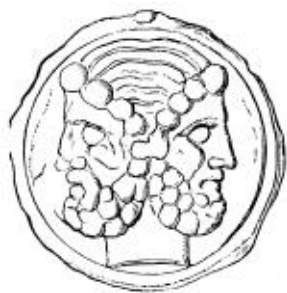


Рис. 295.—Бифронт Януса на древнеримской монете.

Первое скульптурное произведение, которое, по-видимому, было выставлено в Риме, было сделано этрусском Вулканусом, или Волькой, из Вейи. Это был колоссальный Юпитер, восседающий на троне, заказанный Тарквинием Приском для Капитолийского храма. Выполненный из терракоты, с лицом, выкрашенным в красный цвет, и украшенный на голове венком из дубовых листьев — первоначально, возможно, из бронзы, но впоследствии из золота, — он, по-видимому, был лишь слегка изменен, за исключением головы, поскольку был покрыт вышитым одеянием. Геркулес внутри и квадрига на фронте того же храма, также выполненные из терракоты, приписываются этому художнику. Колесница была заменена в 296 году до нашей эры бронзовой, которую девятью годами спустя позолотили.

С самого начала на тон римской скульптуры повлияли как греческие, так и этрусские влияния. Изображение в храме Дианы, построенном Сервием Туллем на Авентине, было хоаноном — грубой деревянной куклой, имитирующей Артемиду Массалийскую (Марсель) — произведение в манере Артемиды Эфесской, и, следовательно, все еще неразвитое, и, в лучшем случае, дайдалианское. Двумя поколениями позже появился более продвинутый эллинский стиль, когда в 493 году до нашей эры два грека из Нижней Италии, Горгасос и Дамофил, украсили Храм Цереры картинами и фигурами из терракоты. Восемь лет спустя за ними последовали три божества храма — Церера, Либера и Либера, которые были первыми бронзовыми статуями в Риме. Но одновременно с работами греческих художников и как бы для того, чтобы предотвратить решительное преобладание эллинов, деревянное изображение Юноны Регины было перевезено из Вейи в Рим; и это не могло не сказаться на фигурах Фортуны Мулибрис, освященных четырьмя или пятью годами позже, в 487 или 486 году до н.э. В следующую эпоху, изобилующую гражданскими войнами и разного рода несчастьями, стремление к искусству, по-видимому, ослабело, и его потребности удовлетворялись главным образом за счет добычи из завоеванных городов Греции. Этрурия, хотя многие сюжеты были римскими, как, например, "Янус Гемин", копии которого сохранились на монетах. (Рис. 295.) К этому периоду относятся пенаты Вертумена и Лавиния, и особенно первые портретные статуи героев, таких как Эрмодор Эфесский, толкователь законов децемвирата, в 450 г. до н.э.; Ахалы и Л. Минуция, как защитников от узурпации, в 439 г. до н.э.; и четырех послов, убитых фиденатами, в 438 г. до н.э.

Искусство впервые активизировалось, когда по окончании самнитской войны, в 288 году до н.э., римская власть начала давать о себе знать в греческих городах Нижней Италии. Затем возникли богатые скульптурные украшения Форума — статуи в честь Манья, Камилла, Тремула и Дуилия, а также греков Пифагора и Алкивиада, повелеваемых оракулом; далее, как показал Детлефсен, вероятно, портреты Сивилл и Атты Навия, Горация Коклеса, М. Сцевола и Порсены, ложно отнесенные к более ранним временам. Капитолий был украшен статуями семи царей, Татия и Брута, а на Виа Сакра, помимо статуй Ромула и Татия, была установлена конная статуя Клелии. От этих работ, которые были почти исключительно сделаны из бронзы, ничего не осталось, и только одна священная фигура дает какую-либо иллюстрацию их технических особенностей и стиля — Волк, — ныне сохранившийся в Капитолии. Хотя два сосущих младенца утеряны, это, вероятно, тот, что был освящен Огульнием под Румяной смоковницей в 295 году до н.э. (рис. 260).

Без сомнения, характерные черты этого периода были скорее итальянскими, или, согласно обычному термину, этрусскими, чем греческими; и, рассматривая скульптуры в целом, преобладающее влияние в портретных статуях можно приписать этрускам, а в статуях религиозного характера - грекам, поскольку именно у греков римляне в основном позаимствовали этот тип.



Рис. 296.—Статуя исиды. (Неаполитанский музей.)

Две другие работы, сохранившиеся с третьего века до нашей эры и обозначенные в надписи как работы римских художников, ясно демонстрируют конфликт двух тенденций. Первая из них - знаменитая Киста Фикорони, изготовленная в Риме, с выгравированной древними иероглифами надписью Новия Плавтия, найденная недалеко от Палестрины (древний Пренесте), а ныне находящаяся в музее Кирхериана в Риме. Его главная особенность, эпизод из легенды об аргонавтах, представленный *сграффито* на сосуде, настолько чисто греческий, что его можно было бы считать импортной посудой, если бы не аксессуары — булла, браслет и обувь, — которые указывают на Италию, возможно, на Нижнюю Италию. Согласно Моммзену, Плавтий был родом из Кампании. Ручка и ножки, напротив, полностью этрусские и демонстрируют совершенно иную тенденцию. Хотя имя художника и дарственная надпись нанесены на рукоятку, они не могут относиться к этим отливкам, которые имеют вполне обычное изготовление, а скорее к гравировке, поскольку Плавтий получил сосуд в готовом виде в Риме, где он работал. Вторая из этих работ, почти современная предыдущей, представляет собой маленькую головку Медузы в горельефе с именем художника К. Овиуса из Трибуса Ауфентина. В этом два фактора, греческий и древнеитальянский, которые раньше стояли бок о бок, по-видимому, сливаются и, таким образом, совершенствуют то, что должно быть обозначено как специфически римский стиль.

Но по окончании второй Пунической войны, около 200 года до н.э., начался массовый ввоз статуй, сначала из греческих городов Италии, затем из самой Греции. Рассказывалось, как Рим в 150 году до нашей эры стал центральным пунктом греческой художественной деятельности и местом того возрождения, которое последовало за прошлыми этапами развития эллинского искусства в обратной последовательности. Поскольку римские божества стали почти идентичны греческим, а скульптуры, украшавшие площади, улицы, сады, бани, фонтаны, дома и виллы, были

либо греческими, либо скопированы со знаменитых эллинских оригиналов, для специфически римского искусства, возникшего из сочетания этрусских и эллинских элементов, оставалось сравнительно небольшое поле.



Рис. 297.—Рельеф Митры. (В Лувре.)

Греческая печать была дана, насколько это было возможно, даже таким божествам, как Юнона Ланувина, которые из-за своей ярко выраженной индивидуальности не могли быть заменены ни божествами греков, ни богами, заимствованными из восточной мифологии. На самом деле это не процветало на Западе до поздних времен эллинизма, за два столетия до нашей эры, и появилось, по большей части, еще позже в Риме, о чем свидетельствует поклонение Исиде и частые статуи этой богини (рис. 296) и Гарпократа, а также персидское почитание Митры с жертвоприношением быков. (Рис. 297.) То же самое было и с необычайно многочисленными римскими олицетворениями и аллегориями, индивидуальный тип которых был, как правило, довольно банальным и невыразительным, замысел художника можно было узнать только по атрибутам. Задрапированная женская фигура, такая как Флора или Пудicitия, могла быть Конкордией, Констанцией или Фидесом; Pax, Libertas или Securitas; Virtus, Justitia или Æquitas; Salus, Pietas или Аннона — в зависимости от того, что было помещено в руку, на голову или у ног; возраст, одежда или положение редко принимались во внимание. С мужскими изображениями разница в отношении наготы и манеры одеваться (рис. 298 и 299) была больше, и облегчался обмен родственными божествами, как при использовании Гермеса в качестве бонуса Eventus. В персонификациях характер, одежда и атрибуты, несомненно, были более выражены. К наиболее знаменитым произведениям такого рода принадлежат изображения четырнадцати народов, завоеванных Помпеем в Портике ad Nationes. Они были выполнены Копониусом, единственным выдающимся скульптором, безусловно известным с римским именем. Возможно, мы можем рассматривать их как аналоги устройства Германии (Туснельды) во Флоренции, но, вероятно, по манере изображения азиатских городов на основе ПUTEOLANI они были более разнообразными и менее холодными, чем простые аллегории абстрактных идей. Как правило, при реализации этих концепций не предпринималось попыток придать индивидуальность фигуре или действию, достаточно было определенной общепринятой корректности, изящества и внешней красоты.

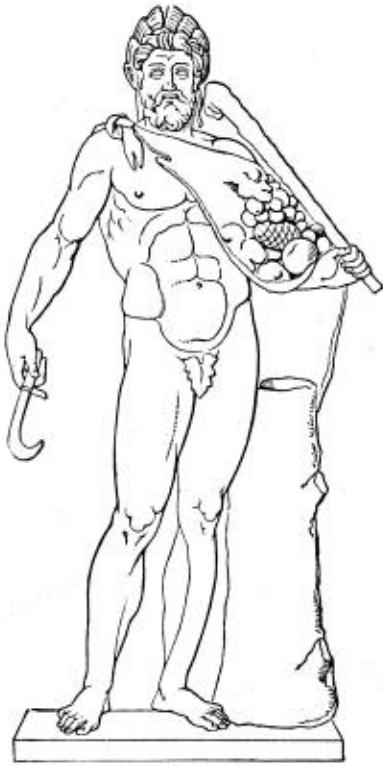


Рис. 298.—Вертумн (Сильванус). (В Берлине.)



Рис. 299.—Рельеф Bonus Eventus. (Британский музей.)



Рис. 300.—Статуя Августа. (В Ватикане.)

В портретной живописи римская скульптура приобрела гораздо больше специфики и смысла. Ранняя тенденция древнеитальянского искусства к изображению личности уже была описана, и легко понять, что в портретной живописи это оказало важное влияние даже после того, как эллинское искусство полностью утвердилось на Тибре. В этой провинции он лучше всего служил своей цели. Тем не менее, очевидно, что пустая внешняя индивидуализация, свойственная примитивным произведениям Этрурии и Рима, таким как восковые маски их предков, требовала улучшения за счет большего выражения жизни и характера, для чего Лисипп в портретно-скульптурном искусстве так решительно открыл путь. Благодаря сочетанию этих двух элементов портреты стали самыми успешными произведениями римской скульптуры. Эллинская тенденция к идеализации преобладала в тех статуях, которые изображали человека героически — например, как Ахилла, — или придавали ему божественный вид благодаря атрибутам Зевса или Аполлона, Юноны, Цереры, Венеры и других. Фигура тогда обычно была обнаженной и лишь настолько имитировалась с натуры, чтобы придать голове истинные черты с определенным преобразованием. Такое обращение, примером которого являются многие статуи Антиноя, преобладало в эллинском искусстве со времен Лисиппа, великого мастера портретной скульптуры. Исконно итальянская тенденция, напротив, господствовала в так называемых “культовых” статуях, а именно в тех, в которых воплощался личный и человеческий характер. В них одежда была дана с большей детализацией и значимостью; как, например, в фигурах императоров, одетых в тогу (*statuæ togatæ*), или председателей сената. Другие представлены в виде первосвященников с драпировкой, натянутой на затылок; другие (*грудные статуи*) - в виде полевых офицеров в кольчугах, как, среди многих примеров, на знаменитом статuae Августа Ватиканского, найденной в 1863 году перед воротами дель Пополо. (Рис. 300.) В них, по-видимому, обычно выбиралось обращение к сенату или армии. Конные статуи принадлежали главным образом к *торакатам*, хотя в концепции они также выглядят как Ахиллес, обнаженными или одетыми только в гиматий.

Поскольку все они были из бронзы, мало что сохранилось; так что Марк Аврелий на Капитолии, несмотря на свою твердость и другие недостатки, является самым знаменитым и стал эталоном для бесчисленных современных статуй. Фигуры на колесницах, напротив, и особенно те, что украшали триумфальные арки, были, по большей части, *в тогах*. Упоминание о триумфальных группах с шестью парами лошадей или слонов показывает, до какой крайней степени безвкусицы дошло римское искусство во времена императоров. Лучшие работы этого класса наиболее подходящим образом представлены четырьмя бронзовыми конями, ложно приписываемыми Лисиппосу, которые были привезены венецианцами из Константинополя в 1204 году и которые были помещены над порталом церкви Святого Марка в Венеции. Культовые женские статуи отличаются тщательной имитацией одежд, ниспадающих богатыми складками, и, даже в ранние времена, преувеличенными головными уборами, которые придавали им вид модных тарелок. Благородные дамы, удобно и с достоинством сидящие в креслах, являются одними из самых успешных римских произведений. И все же во всех этих портретных статуях, особенно в обычных ораторских жестах, есть типичный характер, который так же мало поддается ошибочному определению, как и смягчающее влияние эллинского идеализма в большинстве голов. Не ущемляя индивидуальности, это увеличивает красоту и героическую возвышенность всей фигуры. Нередко, однако, вместо внутренней значимости мы находим просто богатство драпировки и детализированных аксессуаров, особенно в рельефах на кольчугах и т.д.

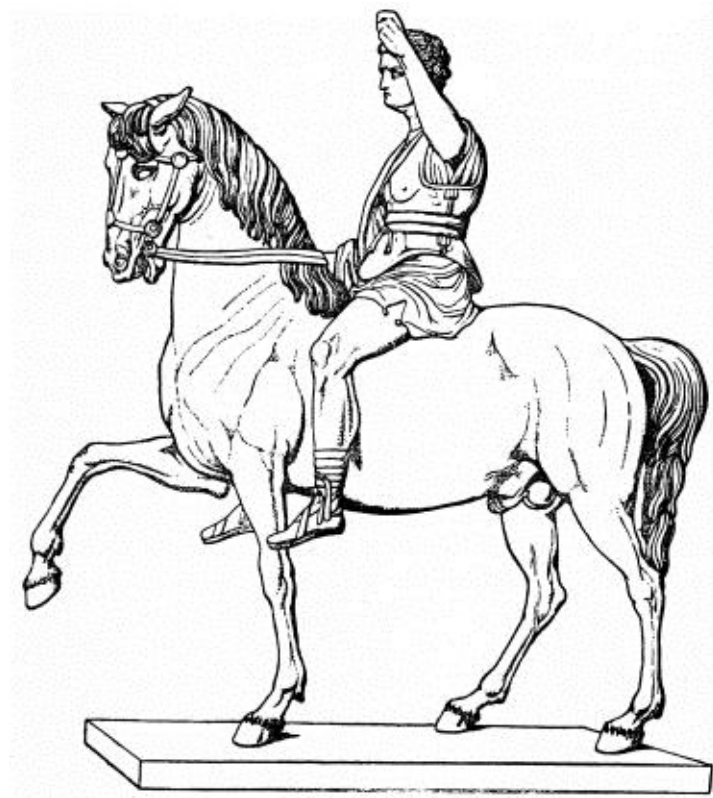


Рис. 301.—Конная статуя Нония Бальба, июнь. (Скульптор неизвестен.)

То же сочетание исконно итальянской тенденции с эллинским просвещением, которое можно найти в портретной скульптуре, показано и в рельефах, которые, таким образом, стали специфически римскими. По-видимому, их было очень много, поскольку этому народу нравилось оставлять несколько свободных поверхностей на своих памятниках, которые были не только украшены, но и буквально покрыты рельефами и надписями. Таким образом, скульптура стала такой же письменной хроникой, как и украшением. В ограниченных пространствах, таких как пьедесталы и капители, а также ключевые камни арок, он становился просто декоративным;

предметы орнамента, в соответствии со стилем, были в основном аллегорическими, такими как Победы с трофеями, времена года и т.д. Скульптура на больших поверхностях полностью приняла характер хроник и надписей, и таким образом были созданы истинно римские исторические рельефы в связи с надписями.

Они, в соответствии с итальянским взглядом на искусство в целом, почти полностью опирались на реалистическую основу. Мифология исчезла, и только аллегория все еще оказывала небольшое влияние; как, например, Гений Бессмертия, несущий наверх обожествленного императора, Рим с триумфальной квадригой, Победа на щите, увековечивающем память о завоевании; в то время как персонификации городов или рек и даже болот указывали на место действия, или Юпитер Плувий означал приход спасительного дождя. После Антонинов события рассказываются с простой правдивостью о природе, как простая хроника, без какой-либо идеализации вообще. Сюжеты римских рельефов отличаются от греческих только тем, что греки заменили, по возможности, людей или обычные события мифологическими; не меньшая разница была и в художественной обработке. Греки никогда не упускали из виду тот общепринятый закон в скульптурных рельефах, согласно которому фигуры задумываются в определенной ситуации так, чтобы придать им наиболее приятные очертания. Вся процессия людей, идущих один за другим, исключая всякий эффект ракурса и перспективы, была изображена на поверхности и развивалась, насколько позволяла фигура, в гармоничном единстве и, независимо от того, изображалась ли она сидящей верхом или пешей, занимая одно и то же пространство в отношении высоты и глубины рельефа. В результате дизайн был выполнен с привязкой только к двум плоскостям — исходной поверхности камня, которая исчезла вместе с работой (за исключением самых высоких точек), и общему фону. Римская скульптура, с другой стороны, освободилась от всех подобных законов стиля. Положение профиля больше не преобладало, и фигуры на изуродованных останках, где детали утрачены, выглядят как бесформенные массы, что в эллинской системе было бы невозможно. Очертания теряют свою значимость, и фигуры расположены с таким пренебрежением к поверхности, на которой они расположены, что они скорее напоминают части статуй. Проекция на заднем плане также меняется, многие части, особенно голова и руки, остаются полностью свободными. При расположении нескольких фигур одна за другой на фоне пейзажа или архитектуры была предпринята попытка отличить формы спереди от форм сзади по более высокому или низкому рельефу, с чем-то вроде эффекта перспективы. (Рис. 302.) Из этого вытекали путаница линий и недостаток четкости, атмосферный эффект, не помогающий в скульптуре, как в живописи, отделить дальний объект от более близкого и таким образом определить расстояние. Эта скученность была еще более неприятной, когда, помимо того, что фигуры были сгруппированы одна за другой, они были расположены одна над другой, представляя сцену как бы с высоты птичьего полета.

Таким образом, римская рельефная скульптура характеризовалась скорее реалистической и живописной тенденцией, чем хорошо оформленной композицией. Но формы оставались эллинскими, по крайней мере, настолько, насколько позволяли обстоятельства, представленные в греческих примерах. Однако, когда требовалось изобразить реку, для обозначения которой греки всегда использовали местное божество в качестве символа, или когда давалась осада городов, замков или мостов, римляне более приближались к концепции восточных народов. Поскольку тема имела большее значение, чем композиция, поступок — больше, чем художественная иллюстрация, было достаточно определенной общности и формальной корректности — так сказать, художественного почерка, который можно было легко прочесть. Их работу можно было бы назвать бессознательным переводом с ассирийского или египетского на римский язык.

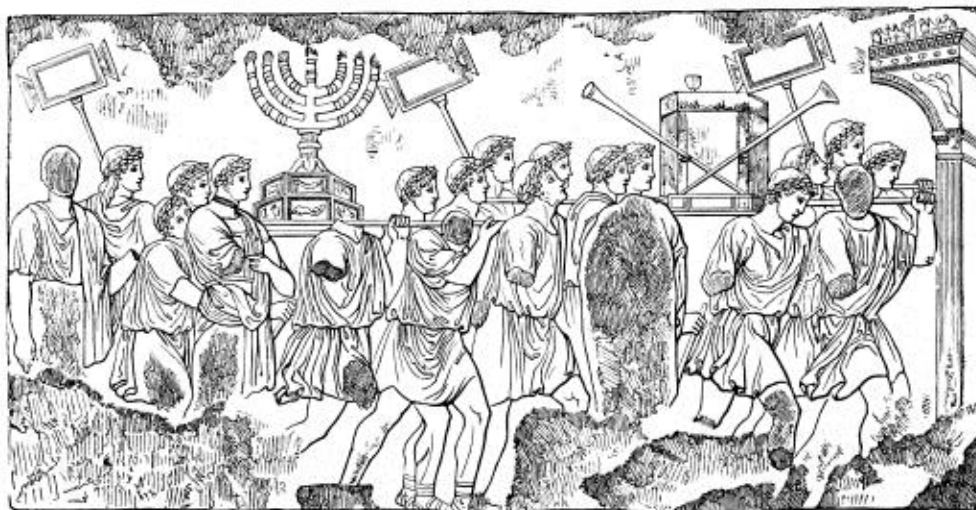


Рис. 302. Рельеф с Арки Тита в Риме.

Не похоже, что скульптура исторических рельефов была разработана задолго до времен Империи; по крайней мере, их сохранилось не больше, чем римских портретных статуй, которые можно отнести к более отдаленному периоду. Историческая скульптура лучше всего экспонировалась в триумфальных памятниках. К этому классу принадлежат две всемирно известные колонны Траяна и Марка Аврелия. С более чем пятью тысячами фигур и более чем двумя сотнями сцен они являются одними из самых великолепных скульптурных изображений всех времен. На этих восходящих спиральных рельефах развернуты хроники дакийских и маркоманских войн. Основные события узнаваемы повсюду, и варварские племена можно отличить по их костюмам, вооружению и физиономии; так что, если бы не было письменной истории, рельефы на колонне Траяна были бы важным источником информации о биографии этого императора и истории римской империи. Энергичные в обработке и искусные в рисовании, какими бы они ни были, следует признать, что все же их художественная ценность из-за отсутствия стиля в композиции очень мала.



Рис. 303. Рельеф Траяна с арки Константина в Риме.

Продолговатые рельефные таблички на триумфальных арках занимают несколько более выгодное положение, поскольку обрамление привело к более формальному оформлению, а дублирование - к более гармоничной композиции. Рельефы на Арке Тита, особенно те, что по бокам двух больших проходов, несмотря на невежество, которое они выдают, имеют гораздо большее значение в искусстве; и то же самое можно сказать о рельефах на памятниках Адриана и Траяна. (Рис. 303.) Насколько изящество формы и порядка, унаследованные от греков и преобладавшие до сих пор, исчезли еще во времена Антонинов и уступили место формальной и пустой твердости, показывает рельеф на пьедестале утраченной статуи Антонина Пия. (Рис. 304.) Это представляет собой апофеоз Антонина и Фаустины, которые появляются сидящими на спине неподвижного, парящего Гения Бессмертия в самой слабой композиции, в то время как холодная и все контролирующая Аллегория помещает рядом с Ромой олицетворение Марсова поля, узнаваемое по атрибуту обелиска, который был установлен там Августом.



Рис. 304.—Рельеф на пьедестале колонны Антонина Пия.

Римская скульптура достигла своего наивысшего расцвета при Адриане. Этот император заполнил все помещения скульптурами, в то время как Траян покрыл их надписями в память о своих реставрациях, получив, таким образом, в более поздние времена прозвище “Лишайник”. Даже золотой дом Нерона был в этом отношении превзойден Виллой Адриана в Тибуре, где ему доставляло удовольствие воспроизводить все замечательные произведения архитектуры и скульптуры, которые он заметил во время своих продолжительных путешествий по римскому миру. Однако после смерти Адриана, который, будучи восторженным поклонником греческого искусства, естественно, направил художественную индустрию своего времени на наилучшее воспроизведение высочайших произведений эллинского искусства, римляне начали следить за произведениями более поздних эпох. Чем ниже они ставили свою цель и чем дальше удалялись от первоначального источника вдохновения, тем стремительнее был их упадок.

Идеальное искусство выродилось во все больший формализм, небрежность, сентиментальность и поверхностность, хотя и сохранило многое хорошее, потому что оригиналы, хотя и копировались заново, все еще относились к лучшим периодам. Портретная живопись, естественно, сохраняла большую независимость; но и это было бы подавлено огромными требованиями, даже если бы приходящее в упадок искусство обладало свежей энергией. Чтобы понять это чрезмерное требование, необходимо только иметь в виду быструю смену императоров после Антонина с последующей сменой императорских статуй во всех городах Римской империи. С приходом Антонинов исчез идеальный элемент скульптурных портретов, и прозаический реализм, каким он существовал в древнем итальянском искусстве, приобрел исключительное мастерство. Тревожная борьба за внешнее сходство в мелких и нехудожественных деталях, таких как морщины, и аномалии, такие как вьющиеся волосы Антонинов и Л. Вера с прядями, похожими на пористую пемзу, заняли место утраченного идеала — замечательные примеры, которым не удалось сохранить живое выражение. В течение столетия искусство полностью утратило способность к описанию, даже в портретной живописи; и многочисленные бюсты более поздней эпохи империи с трудом можно отличить друг от друга. В основном это портреты императоров, императриц и принцев, чьи головы застыли в едином типе. Раньше, со сменой государя, они меняли головы ахиллеев и культовых императорских статуй; но теперь достаточно было просто изменить надпись и, самое большее, аксессуары. Но было нетрудно изменить и лицо, поскольку им нравилось при изготовлении бюстов комбинировать мрамор разных оттенков, чтобы передать местный колорит. Таким образом, маска была простой белой, волосы - из темного мрамора,

одежда - из красного, зеленого и серого мрамора или гранита, и даже лента для лба и застежка для тоги были подходящего оттенка. В головах дам эта неприятная полихромия имела то преимущество, что на портрете той же государыни можно было менять не только маску, но и парик, который, в соответствии с модой того времени, мог быть светлым, рыжим или темным, с любым желаемым способом укладки волос.

Рельефная резьба после Антонинов претерпела аналогичный упадок. Скульптуры на колонне Марка Аврелия, по сравнению с скульптурами на колонне Траяна, несмотря на их несомненную зависимость от более древнего образца, демонстрируют недостаток энергии, понимания формы, разнообразия и технических возможностей, что характеризует потерю творческой силы и простое воспроизведение моделей. Рельефы арки Марка Аврелия, когда-то стоявшей на Корсо в Риме, а ныне находящейся во дворце Капитолия, демонстрируют ту же пустоту выражения и жесткость форм по сравнению с иллюстрациями из жизни Траяна на арке Константина; даже по сравнению со скульптурами на пьедестале колонны Антонина Пия виден упадок со времен старшего Антонина к младшему. Но даже они превосходят рельефы на Арке Септимия Севера, возведенной в 201 году до н.э., которые в основных частях разделены на четыре части, чтобы получить место для максимально возможного количества изображений. По характеру рисунка спиральные рельефы на колоннах Траяна и Марка Аврелия изображены такими параллельными рядами, один над другим; но здесь тот же метод применен на плоской поверхности, хотя он загромождает объект до такой степени, что фигуры становятся незначительными и на небольшом расстоянии нечеткими. В этих четырех строках даны сцены войны, по-видимому, не столько для того, чтобы отпраздновать сражение и победу в целом, сколько для того, чтобы зафиксировать особые факты: сражения с применением различного оружия, осады, капитуляции и транспортировку добычи. Хотя многие детали были четкими, формы в целом сносно правильными, а технические возможности значительными, все же композиция кажется варварской, группировка неуклюжей, а заполнение данного пространства, композиция и художественное построение в целом неудачными.

После Септимия Севера скульптурное искусство выродилось в простую резьбу по камню; портреты неузнаваемы, рельефы лишены выражения или эффекта, за исключением, как в египетском искусстве, количества фигур и аксессуаров. В религиозных скульптурах, окончательно сведенных к неуклюжей ремесленной работе, последняя искра эллинской традиции угасла в сохранившихся слабых копиях. В исторических рельефах импульс к творчеству угас вместе с художественными способностями. Когда требовались крупные монументальные сооружения, материал часто брали из работ бывших императоров; и даже в триумфальных памятниках, таких как Арка Константина, без колебаний вставляли рельефы, безошибочно прославляющие деяния Траяна, или устанавливали статуи, связанные с его завоеваниями на Дунае, строители довольствовались заполнением того, чего не хватало, как в случае с Пободами на пьедесталах колонн (*рис. 305*), и узким фризом с рельефами над боковыми проходами. Фигуры сильно искажены в пропорциях: приземистые, бесформенные и неуклюжие, кажущиеся неспособными к движению, они уже являются примером той совершенной жесткости, которая в последующие столетия должна была держать скульптуру в рабстве. Даже там, где природа изображений допускала влияние старых моделей, упадок технических возможностей поражает, в чем можно убедиться, сравнив эти фигуры с Пободами на пьедесталах Арки Септимия Севера, которые, хотя и поверхностны, не лишены определенного стиля. Складки, например, выглядят как отверстия и линии древоточца; это простые полосы, вырезанные на одежде без движения или цели, жесткие, грубые и поспешные, как и вся обработка.



Рис. 305.—Победа, с арки Константина.

Если в римском искусстве область архитектуры является наиболее важной, а область скульптуры - наиболее богато представленной, то область живописи - самой очаровательной. В этом, как и в скульптуре, преобладал декоративный характер. Следы того монументального искусства, которое творит для себя и ради себя самого, встречаются только в произведениях более раннего времени, да и то в немногих и единичных экземплярах. Живопись даже в большей степени, чем скульптура, кажется зависимой и подражательной, колеблясь в первые пять столетий между влиянием древней Италии и Греции; позже, в тесном подчинении последней, как это было развито в эллинистический период после Александра.

Самое раннее упоминание о монументальной живописи в Риме относится к украшению храмов Цереры, Либеры и Либеры греческими художниками Нижней Италии Горгасосом и Дамофилосом в 493 году до нашей эры, о чем уже упоминалось. Хотя они использовали четыре цвета, их метод был таким же, как во времена до Полигнотоса, и их работы мало отличались от более старой росписи на вазах, таких как работы Эрготимоса и Клитиаса во Флоренции, поверхности внутри контуров были обработаны цветом, без градаций света или тени. Следовательно, можно заключить, что в двух главных храмах последнего периода правления царей цветного орнамента, будь то на самой штукатурке или на облицовке терракотовыми плитами, как в гробнице в Цере (рис. 262), было так же мало, как в храмах и гробницах Этрурии. Можно судить, что в Риме это было специфически этрусским, поскольку Плиний упоминает орнамент Храма Цереры только потому, что в нем, по-видимому, впервые приняли участие греческие художники, в то время как до этого “все в римском храме было этрусским”. Как бы мы ни были склонны рассматривать примитивное искусство Этрурии как зависящее от искусства Греции, разница, должно быть, была значительной; и греческие настенные росписи в Храме Цереры, должно быть, пользовались большим уважением, поскольку, согласно Плинию, они были защищены при восстановлении храма, поскольку, по словам Плиния, они были защищены во время реставрации. со стен были сняты с большой осторожностью, вставлены в рамки таблички и заменены.

Вряд ли можно сомневаться в том, что эти настенные росписи открыли путь эллинскому влиянию, хотя гильдия этрусских художников долгое время работала бок о бок с греками в Риме, выполняя обычные декоративные работы. Если, согласно Плинию, “искусство рано стало почитаться в Риме”, и даже патриции без колебаний посвящали себя ему, то, по-видимому, это должно было быть достигнуто греческими методами. Фабий Пиктор, чьи настенные росписи, согласно Дионисию Галикарнасскому, были тщательно прорисованы свежими, приятными красками и выдержаны в величественном историческом стиле, приобрел свое прозвище и большую известность благодаря своим картинам в храме Салуса, выполненным в 304 году до н.э.

Примером его высокого уровня в рисовании могут служить замечательные *сграффити* Кисты Новия Плавтия в Риме, хотя последняя, расцветшая полвека спустя, может занять несколько более высокое положение. Картины трагического поэта Пакувия, созданные в период с 220 по 130 год до нашей эры, были еще более совершенными. Среди них очень прославилась картина, вероятно, на панно в Храме Геркулеса на форуме Боариум; и можно предположить, что для того, чтобы добиться известности, художник с успехом применил технические усовершенствования периода Диадочов. Престарелый художник перед смертью, должно быть, был свидетелем масштабных ограблений, которые принесли в столицу, помимо скульптурных произведений, самые выдающиеся картины Греции, поскольку случилось так, что в расцвете сил афинский художник и философ Метродор был призван Эмилием Павлом в Рим — как философ, чтобы обучать своих детей, и как художник, чтобы проиллюстрировать свои триумфы. Метродор, который в силу своей художественной и научной разносторонности написал книгу по архитектуре, оказал помощь даже в строительстве триумфальных арок. Тем не менее, Эмилий Павел, вполне возможно, хотел прославить свои подвиги историческими картинами, как это было принято у завоевателей на протяжении столетия. В 293 году до н.э. М. Валерий Максим Мессала поместил сцену битвы в курии Враждебия, иллюстрирующую его победу над карфагенянами и Гиероном Сиракузским — пример, которому последовал Л. Сципион в 190 году до н.э., изобразив свой успех в Магнезии над Антиохом Сирийским. Их, однако, следует рассматривать не столько как произведения искусства, сколько как реалистичное изображение событий, аналогичное римским историческим рельефам времен Империи; по крайней мере, большое значение придавалось деталям картины, изображающей завоевание Карфагена, которую Л. Гостилий Манцин в 146 году до н.э. выставил на Форуме и объяснил народу, и на которой особенно были показаны приготовления римлян к осаде. Такие произведения, фон которых, вероятно, рассматривался более или менее как пейзаж, подобно топографическим изображениям более ранней древности, должны были быть схожи по концепции и композиции с ассирийскими рельефами, изображающими битвы и осады, и с картинами шестнадцатого и семнадцатого веков христианской эры.

В примечаниях к этим панно нет имен художников, которые помогли бы их классифицировать; но можно сделать вывод, что Метродор был воодушевлен этой работой, а Серапион в 100 году до н.э. действительно отличился в подобных исторических сценах. Выдающиеся художники последнего столетия республики, такие как Сополис, Дионисий и их ученик Антиох Габиний, оказались вынуждены заниматься портретной живописью; специальностью Иайи, или Лайи, из Кизикоса было изображение женщин на слоновой кости, а Ареллиус изображал своих любовниц как богинь. Но в начале империи роспись на табличках, по-видимому, была полностью заброшена, будучи вытесненной новой декоративной тенденцией, которая снова, в довольно неброской манере, привела к появлению настенной живописи.

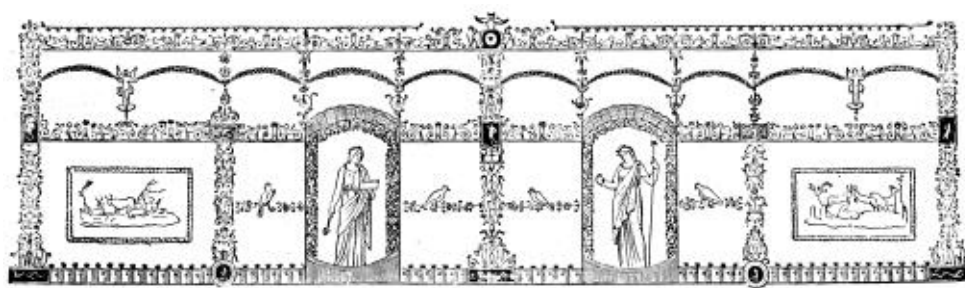


Рис. 306. Настенная роспись из Золотого дома Нерона.

Из термина “Пинакотекa”, применяемого к определенным залам городских дворцов, ясно, что стремление римских императоров и знати к коллекционированию распространялось как на картины Греции, так и на статуи. В скульптуре копии заменялись, когда не хватало оригиналов,

но, похоже, это редко случалось с панно. Поскольку статуи использовались для украшения, оригинальность в них была не так важна; но с картинами, хранящимися в шкафах, подлинность была более важна. Роспись на панелях, однако, стала менее частой, когда рисунки стали имитироваться на самой стене и гармонировать с остальной частью настенного орнамента, как, по словам Хельбига, было принято, особенно в Александрии, даже во времена Диадочов. Об этом свидетельствуют не только новые находки среди построек Тиберия на Палатине, но и фрески тех подземных бань Тита, которые можно рассматривать как часть руин Золотого дома Нерона. (Рис. 306.) Орнаменты, гирлянды и архитектурные узоры разделяют стены на множество пространств, внутри которых группы или отдельные фигуры (рис. 307), часто танцующие или парящие, размещены прямо на фоне насыщенного цвета, иногда черного - картины Кампании демонстрируют непревзойденную легкость и очарование линий. (Рис. 308.)



Рис. 307.—Церера. Помпейская настенная живопись.

Иногда они украшены имитациями панно в рамках, в основном содержащих мифологические группы, и сценами малого жанра. К ним обычно прилагался пейзажный фон, так что изображенные фигуры были не более чем живописными аксессуарами; и этот обычай, по-видимому, привел, возможно, даже в эллинистический период, к настоящей пейзажной живописи. (Рис. 309.) Согласно Плинию, Людий, или Студий, ввел этот стиль во времена Августа, который, помимо стиля Кампании, наилучшим образом отражают фризы недавно открытого дома Тиберия на Палатине и образуют иллюстрированный комментарий к описаниям работ Людия. Они характеризуются как изображающие “виллы и залы, искусственные сады, живые изгороди, леса, холмы, водоемы, гробницы, реки, берега в таком большом разнообразии, какое только можно пожелать”; помимо “непринужденно сидящих фигур, моряков и тех, кто верхом на ослах или в повозках присматривает за своими фермами; рыбаков, ловцов птиц, охотников и виноградарей; также болотистые проходы перед красивыми виллами и женщин, которых несут мужчины, пошатывающиеся под тяжестью ноши, и другие остроумные вещи подобного рода; наконец, виды морских портов, все очаровательная и подходящая”, то есть обладающая определенной легкостью и поверхностностью. Цель состояла в том, чтобы создать открытый и жизнерадостный эффект, а этого можно было достичь без правильного и натуралистического метода или единства идеи;

напротив, фантастическая нереальность и даже невозможность были его главным очарованием, подобно росписи на японских лакированных изделиях.

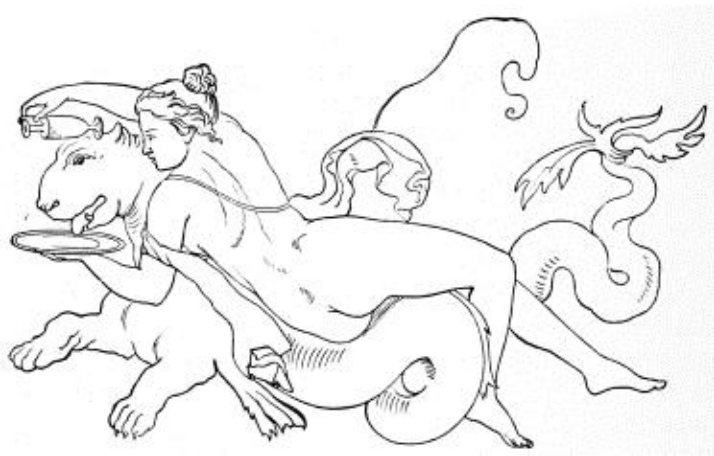


Рис. 308.—Настенная живопись из Геркуланума.



Рис. 309. Пейзаж из Помпей.

Аналогично обстояло дело и с архитектурным орнаментом, другой ветвью римской декоративной живописи, широко известной под названием помпейского стиля. (Рис. 310.) Даже во времена Августа Витрувий жалуется на слепую погоню за сценическим эффектом, которая, пренебрегая всеми конструктивными законами, совершенно невозможным способом возводила

тяжелые фронтоны и верхние этажи на тростниковых колоннах, не имевших никакой опоры. Однако его вина кажется неоправданной. Та архитектурная живопись, которая стремится к иллюзии, должна быть осуждена как бесполезная; но это не относится к той, которая, по аналогии с обычной пейзажной живописью, отвергает всякое подобие реальности и усердно избегает всякой иллюзии. Пространство может быть явно расширено с помощью архитектурной картины, которая не обманчиво, а поэтично открывает узкие стены маленьких комнат и мечтательно переносит взгляд в широкую перспективу. Отсюда свежие и ни в коем случае не реалистичные цвета, которые, подобно гобелену, призваны не обманывать, а украшать и радовать. Они свидетельствуют о глубоком чувстве полихромии, унаследованном от эллинских или, по крайней мере, эллинистических предшественников, которое было характерно для римлян даже после их упадка. Какой восторг, должно быть, был в произведении столь обширном и в то же время свободном от всякого рабского копирования! Не только Амулий, который по принуждению расписал Золотой дом Нерона и был прославлен Плинием своими ценными и тонко раскрашенными картинами, но и бесчисленное множество других художников повсюду усердно покрывали стены картинами и орнаментами — работа, которую теперь доверяют обычным декораторам. Во времена Нерона развитие орнаментальной живописи, судя по находкам в разрушенных городах Кампании, должно быть, было более масштабным, чем когда-либо было известно в любой другой период.

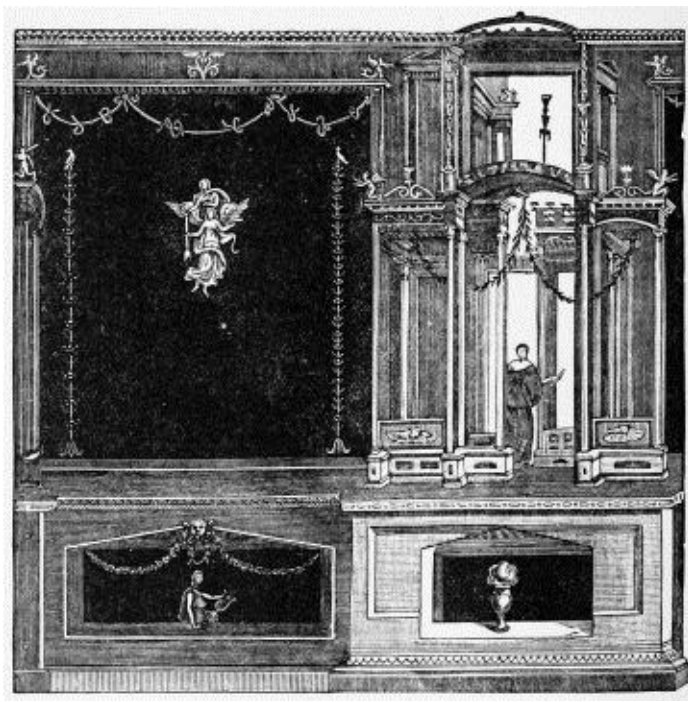


Рис. 310. Настенная живопись декоративной архитектуры, Помпеи.

При рассмотрении эллинской живописи упоминалось происхождение напольных украшений из мозаики Сососа при царском дворе Пергама. Под этим подразумевается только мозаичная роспись с иллюзорными эффектами, как он практиковал; имитации узоров гобеленов и просто декоративная мозаика, должно быть, были более древними. Его голуби-водопойщики в “неубранном зале”, по-видимому, продолжили любимую тему, судя по трем хорошо известным имитациям; на одной из которых, найденной на Авентине, ныне находящейся в Латеранском музее, есть надпись художника Гераклита. Хотя имена других мастеров мозаики известны, они так же мало заслуживают упоминания здесь, как и многочисленные художники-вазописцы, поскольку их мозаика была почти полностью техническим процессом; сама ее трудоемкость делала по-настоящему художественную деятельность практически невозможной. К сожалению, самое

важное произведение такого рода, более четырех метров в длину и двух в ширину, по-видимому, представляющее собой александрийскую батальную сцену, не имеет названия. Это также наиболее хорошо сохранившаяся историческая картина античности, но она скорее относится к греческим типам, чем к упомянутым выше римским батальным образцам. Большая часть хорошо известных мозаик из Геркуланума и Помпей может быть отнесена ко временам Нерона; но мозаики из Пренесте с египтизированными традиционными пейзажами могут восходить ко временам Суллы, в то время как обширный образец с фигурами атлетов из Терм Карагаллы, которые сейчас находятся в Латеране, относится ко времени этого императора. Однако многие другие, особенно те, что были обнаружены в отдаленных провинциях, относятся к более поздним временам. Какими бы энергичными ни были некоторые изображения пейзажей и животных среди них, нельзя отрицать, что, как говорит Семпер, мозаика выходит за рамки узоров тканых гобеленов и пытается заставить нас забыть, что она растянута, как ровный пол, по которому мы могли бы беспрепятственно ходить.

“Было бы трудно последовательно продолжить историю античной живописи позже извержения Везувия, которое в 79 году н.э. по чудесной случайности сохранило для последующего мира художественные сокровища трех городов Кампании — Геркуланума, Помпей и Стабий — и в то же время стоило жизни Плинию, которого мы должны поблагодарить за величайшую полноту письменного описания”. Так Брунн справедливо завершает свою “Историю греческих живописцев”, ибо работы последующих поколений, даже когда указаны имена художников, не заслуживают называться искусством, являясь не более чем поспешными и грубыми украшениями; таковы, например, комнаты для прислуги в Винья-Нуссинер, на южном склоне Палатина, которые в последнее время приобрели некоторую известность благодаря небрежным царапинам рабов, обнаруженным на их стенах. Наиболее важные иллюстрации, которые сохранились о поверхностности и грубости этого сохранившегося искусства, находятся в гробницах; и с ними в живописи, с базиликой в архитектуре и саркофагами в скульптуре границы античной и христианской эры перетекают друг в друга и едва различимы. Когда христианство восстало из гроба, оно присоединилось в монументальном искусстве к той стадии упадка, которой достигла живопись в языческих и христианских катакомбах четвертого века; более того, искусство все еще продолжало приходить в упадок на протяжении веков, пока северные расы и жизнь простого народа не вдохнули в него дух новой жизни.

Глоссарий.

[A](#), [B](#), [C](#), [D](#), [E](#), [F](#), [G](#), [H](#), [I](#), [L](#), [M](#), [N](#), [O](#), [P](#), [Q](#), [R](#), [S](#), [T](#), [V](#), [X](#), [Z](#)

Я стремился избегать технических терминов везде, где это было возможно, без ущерба для точности выражения. Из тех, которые оказалось необходимым ввести в современную историю, в этом глоссарии не предполагается определять ни слова, находящиеся в обычном употреблении, такие как базилика, зубчатая стена, колонна и т.д., Ни те редко встречающиеся обозначения, которые следует интерпретировать всякий раз, когда они используются, такие как греческие и латинские названия многих подразделений древнего театра, бани и гимнасиона. Некоторые из первых — как, например, слишком часто заменяемые *канал*, *флейта* и *тростник* — были, однако, даны в целях различения. В этих случаях, а также в случае некоторых других слов, которые часто используются в слишком широких смыслах, чтобы их можно было использовать без оговорок в тщательных архитектурных описаниях, была предпринята попытка добиться некоторого прогресса в направлении точности употребления.

Ab'acus (Gr. ἄβαξ-акоξ. Лат. *счеты* и *счеты*, плита. Возможно, в его архитектурном значении от βαστᾶζω - поднимать, нести). Цоколь, образующий верхнюю часть капители, поддерживающий антаблемент, опираясь на нижнюю поверхность эпистильной балки. Счеты являются венчающим элементом заглавной буквы, как и заглавная буква колонки. В дорическом стиле он толстый и квадратной формы, в коринфском - тонкий и изогнутый по бокам.

Acroterion, ср. акротерия (греч. от ἄκρος, крайний). Украшения, такие как статуи или щиты гимниона, располагались по углам фронтона - будь то внешние углы или вершина. Этот термин также применяется к пьедесталам этих украшений.

Агональный, прил. (от гр. ἀγών, праздничное собрание, особенно собрание, собравшееся для просмотра игр; также само место состязания). Относящийся к праздничному месту назначения. Слово *agones* используется Гроте для обозначения самой арены. (О гипотетическом различии между агональными храмами и храмами, посвященными исключительно поклонению божеству, введенном Беттихером, см. стр. 214.)

Агора (греч. собрание народа; отсюда место, где обычно проводились подобные собрания). Общественная площадь или базарная площадь. Синоним более знакомого латинского *forum*.

Амфипростилос, прил. амфипростиль (от греч. ἀμφί - с обеих сторон; πρό - спереди; и στῦλος - колонна). Термин, применяемый к храму, имеющему портик с колоннами сзади (эпинаос), а также спереди (пронаос), но без боковых колонн.

Аннулет (лат. *annulus*, или, согласно лучшим рукописям, *anulus*, кольцо, оканчивающееся итал. уменьшительное). Небольшой выступ, опоясывающий основание дорического эха. Количество колец обычно равно трем.

Анта, ср. antæ (лат.). Окончания, похожие на пилястры, на концах боковых стенок целлы в пронаосе и эпинаосе. Несмотря на то, что анта является соответствующим элементом, по форме она мало похожа на колонну, потому что ее индивидуальные функции сильно отличаются.

Антефикс (от лат. *ante*, перед, и *fixus*, фиксированный). Вертикальный орнамент, похожий на небольшой щит, размещаемый над короной, когда желоб опущен, чтобы скрыть конец соединительного гребня плитки.

Anthemion (греч. украшенный цветами, от ἀνθέω - распускаться). Так называемый орнамент из пальметты или жимолости, используемый на акротериях и антефиксах, а также в качестве непрерывного украшения на лентах, желобах и т.д., а также на шейках некоторых ионических капителей.

В антисе (лат.). Простейшая разновидность плана храма, названная так Витрувиусом, потому что пронаос, или портик, образован выступом боковых стен, заканчивающимся антеями, между которыми стоят колонны.

Апофигия (греч. побег; от ἀπό, от и φεύγω - бежать. По своему техническому назначению имеет такое же значение, как фр. *congé* и гер. *Ablauf*). Впадина, или скотия, под дорическим эхом, место соединения вала и капители, встречающееся в архаичных образцах этого стиля и утраченное с его развитием.

Аррис (лат. *arista*, борода хлебного колоса, кость рыбы. Старый фр. *areste*). Острый край, образованный двумя поверхностями, сходящимися под внешним углом. Особенно выступ между впадинами дорических каналов.

Астрагал (греч. ἀστράγαλος, суставная кость, один из позвонков шеи, кость голеностопного сустава). Круглая лепнина, вырезанная в виде бусин; используется на ионической капительнице и для разделения выступающих граней эпистилия и кессонных балок.

Атлас, pl. Атланты (греч. легендарный хранитель небес). Фигуры людей мужского пола, как правило, колоссальных размеров, вырезанные либо во всю, либо наполовину круглую форму и используемые вместо колонн или пилястр для поддержки антаблемента.

Атриум (лат.; от гр. αἶθρία, открытое небо?). Главное помещение римского жилого дома; внутренний двор, обычно окруженный колоннами.

Аттика (от гр. ἀττικός, относящийся к Аттике). Вертикальная часть здания над главным карнизом.

Барбитон (греч.). Древнегреческий многоядный музыкальный инструмент, напоминающий лиру.

Кариатида, мн. кариатиды (греч. мн. жрицы Артемиды в Кариях в Лаконии, связь которых с архитектурной опорой пока удовлетворительно не объяснена). Фигуры человеческих женщин, использованные вместо колонн для поддержки антаблемента.

Целла (лат.; от *celare*- скрывать). Вся эта часть храмового сооружения внутри стен. Термин *cella* является всеобъемлющим, включая *propteros*, *naos* и, если таковые существуют, *opisthodomos* и *epinaos*.

Фаска (фр. *chamfrein*, староангл. *chanfer*). Склон или небольшой выступ, образованный путем срезания краев угла.

Канал (модификация *canal*, от лат. *канна*, тростник). Изогнутая борозда, непосредственно примыкающая к ее повторению и отделенная от него только аррисом, как в дорической колонне.

С (Греч. χοραῖκός или χορηγικός, от χορός хор, и ἄγω, руководить). Относящийся к хореосу или в честь него, *то есть* того, кто руководил музыкальным или театральным представлением у греков и обеспечивал хор за свой счет.

Chryselephantine (Греч. χρυσελεφάντινος, от χρυσός золото и ἑλεφας, слоновая кость). Своего рода скульптура из золота и слоновой кости, наложенная на деревянную сердцевину — драпировка и орнаменты из первой, обнаженная плоть из второй, материал.

Клер-стори (фр. *clair-étage*, *claire-voie*, от *clair*, свет). Та часть центрального прохода, которая настолько возвышена над окружающими частями здания, что позволяет освещать интерьер через окна в его боковых стенах.

Коиланаглифический (от гр. κοῖλος, полый, и γλυφή, резьба). Тот вид рельефной резьбы, при котором ни одна из представленных частей фигуры не выступает за пределы окружающей плоскости, причем рельеф достигается глубоким надрезанием контуров.

Карниз (гр. κορωνίς, лат. *coronis*, завершающий изогнутую линию; росчерк пером в конце книги). Самый верхний элемент антаблемента — представитель крыши, состоящий из выступающих молдингов и блоков, обычно делимых на опалубку, венец и желоб. Следовательно, в общем употреблении - любой формованный выступ, венчающий и завершающий деталь, на которой он используется.

Корона (лат. *crown*). Главный элемент карниза, расположенный непосредственно под желобом, благодаря своему большому выступу и прямолинейным граням, образующим водосток.

Крепидома (греч. от κρητίς-δδος, ботинок). Весь фундамент храма, включая стереобат, стилобат и оставшиеся ступени.

Сума (греч. волна). Форма, состоящая из двух отчетливых изгибов. Дорическую киму обычно называют формирующей клюв, лесбийскую киму - *suma reversa*.

Дентил (лат. *зубчик*, от *логова*, *dentis*, зуб). Небольшие прямоугольные блоки в основании карниза, первоначально представлявшие собой концы планок, из которых состоял потолок.

Диодохи (гр. преемники, от διαδέχομαι - получать от другого), термин, применяемый к преемникам Александра.

Уменьшение. В архитектуре - продолжающееся уменьшение диаметра шахты по мере ее подъема.

Dipteros, прил. двукрылый (от гр. δίς, двойной, и πτερόν, крыло). Та разновидность плана храма, которая имеет два ряда колонн, полностью окружающих целлу.

Дромос (гр. курс). Дорога; особенно применяется для входных проходов в подземные сокровищницы.

Эхинос, ср. echini (гр. еж, названный так из-за сходства члена с раковиной морского ежа). Изогнутая и выступающая лепнина, поддерживающая счеты в дорической капительнице.

Лепка из яиц и дротиков. Термин, применяемый к хорошо известной резьбе по кругляшу, распространенной в ионическом стиле.

Эмпаистический (греч. ἐμπαιστική; от ἐν - в, и παίω - штамповать). Штампованные и тисненные изделия из металла; также листы металла с нанесением или инкрустацией.

Антаблемент (лат. *intabulamentum*; от *tabula*, доска, стол). В греческом стиле вся конструкция над колоннами, за исключением фронтона. Антаблемент состоит из трех элементов: эпистилия, или архитрава, соединяющего колонны и заменяющего стену; фриза, стоящего перед потолком и его балками в дорическом стиле, имитирующем их; и конечного карниза, представляющего концы стропил крыши.

Энтасис (греч.; от ἐντείνω - сгибать лук). Выпуклость колонны к ее середине, целью которой является противодействие оптическому обману, из-за которого уменьшенный стержень, сформированный абсолютно прямыми линиями, кажется выемчатым в центре.

Эпинаос (образован по аналогии с пропаос; от гр. ἐπί, после, за спиной, и ναός, паос). Открытый вестибюль за паос.

Эпистиль (Греч. ἐπιστύλιον; от ἐπί, после, после, и στῦλος, колонны). Нижний элемент антаблемента, представляющий стену, состоящий, как следует из названия, из балок, горизонтально уложенных на капители колонн. Об этом эпистиле обычно говорят под его римским названием architrave.

Фасцина (лат. *fascina*; от *fascis*, связка). Связка длинных тонких палок, используемых в военном деле для засыпки рвов, возведения брустверов и т.д.

Филе (фр. *филе*, нить; от лат. *filum*). Лента; узкая плоская лента, используемая для отделения одной формы от другой. Особенно выступ между канавками ионной шахты.

Флейта. В архитектурном обиходе изогнутая и обычно полукруглая борозда, отделенная от ее повторения узким желобком, как в ионической колонне. Назван так из-за своего сходства с музыкальным инструментом.

Фриз (итал. *фреigio*, украшенный?). Второй элемент антаблемента. Обогащенный рельефными изображениями людей или животных, как это принято в ионическом стиле и как на стене целлы дорического парфенона, фриз в классической архитектуре называется *зофорос*.

Горгулья (фр. *gargouille*; от *gargouiller* баловаться, грести). Резной смерч, торчащий из водосточного желоба.

Гимнастический зал (греч.; от γυμνός "обнаженный"). Первоначально это было открытое пространство, но в более поздние времена обширные дворы и здания, предназначенные как для умственного, так и для физического воспитания и упражнений.

Helix, ср. спирали (гр. что-либо скрученное или спиралевидное; от ἐλίσσω - поворачиваться). Спираль, особенно завитки ионической капители и угловые листья и усики коринфского ордера.

Шестигранник, прил. шестигранник (от гр. ἕξ, шесть, и στῦλος, столбец). Здание, в частности храм, на фасаде которого расположены шесть колонн.

Ипподром (Греч. ἵπποδρομος; от ἵππος, лошадь и δρόμος, кстати). Поле, подготовленное для скачек лошадей и колесниц.

Гипетрон, прил. гипотральный (лат. *hypæthrus*; от гр. ὑπό, под, и αἶθήρ, чистое небо). Термин, применяемый к храму, который, как предполагают некоторые авторы по греческой архитектуре, освещался сверху, через отверстие в крыше и потолке.

Гиперон (греч.). Верхние этажи домов; особенно галереи над боковыми нефами внутри греческого храма.

Гипостильный (Греч. ὑπόστυλον; от ὑπό под, и στῦλος, колонны). Помещение с боковым ограждением или без него, потолок которого опирается на колонны.

Надрез. В архитектуре - глубокая канавка, отделяющая шейку колонны от верхнего барабана вала под ней. Иногда повторяется, чтобы подчеркнуть это разделение.

Межпросветление (от лат. *inter*, между, и *columna*, колонна). Открытое пространство между двумя колоннами, измеренное у основания. Измерения часто проводятся от центра к центру колонн.

Лакуна, ср. лакуны (лат.; от гр. λάκος, яма, первоначально что-либо полое). Утопленная панель в нижней части любого конструктивного элемента, особенно горизонтального потолка.

Лоджия (итал.; от лат. *locus*, место). Закрытое пространство, окруженное стенами, но с одной или, в исключительных случаях, с двух сторон полностью открытое для воздуха.

Lychni'tes (Gr. λυχίτης λίθος; from λύχνος, light). Разновидность мелкозернистого мрамора с острова Парос, вероятно, названного так потому, что добывается при свете факелов.

Метоп (греч.; от μετά, между, и ὀπή, отверстие). Первоначально это было отверстие между концами балок дорического потолка; следовательно, в более поздние времена камни использовались для закрытия этих отверстий. Почти квадратные плиты между триглифами.

Моноптерос (от греч. μόνος - одинокий, одиночный и πτερόν - крыло). Круглое сооружение с выдающимися колоннами, обычно без целлы, окруженное стенами.

Взаимость (лат. *mutulus*). Выступ на потолке дорической короны, который первоначально обозначал положение концов стропил под обшивкой.

Na'os (Gr.). Самая сокровенная комната греческого храма.

Горловина. В архитектурном использовании пространство, если таковое может быть отделено, между вершиной шахты и выступающими элементами капителя. В дорическом стиле, например, продолжение каналов над надрезом или надрезами к кольцам ушных раковин, включая гипофигию, когда это происходит.

Октостилос, прил. восьмистильный (от греч. ὀκτώ, восьмерка, и στῦλος, столбец). Здание, в частности храм, на фасаде которого расположены восемь колонн.

Одеон (греч.; изδδῆ, песня). Зал, похожий на современный театр, посвященный постановке лирических произведений поэтов и музыкантов.

Оживление (фр.). Стрельчатая арка.

Опистодомос (греч. от ὀπισθε, сзади, и δόμος, дом). Закрытое помещение в храме, вход в которое осуществляется со стороны эпинаоса, обычно используемое для хранения сокровищ храма или государства.

Палестра (гр.; от παλαστής, борец). Здание или ограждение, предназначенное для борьбы, бокса и родственных гимнастических упражнений; обычно также содержащее ванны.

Периптерос, прил. периптеральный (греч.; от περί, вокруг, и πτερόν, крыло). Храм, полностью окруженный колоннами.

Перистиль, существительное и прилагательное. (от гр. περί, вокруг, и στῦλος, колонна). Термин, применяемый к светскому зданию или двору, который полностью или по большей части окружен колоннадой.

Pisé (фр.; от *piser*- строить из штампованной глины). Разновидность вязкой глинистой земли, используемой для возведения стен и тротуаров путем утрамбовки.

Цоколь (лат. *plinthus*, от гр. πλίνθος, плитка). Любой прямоугольный и выступающий элемент значительного размера. Узкий и длинный цоколь представляет собой скругление.

Порос (греч.). Легкий, грубый туф-известняк, почти исключительно использовавшийся в ранние века греческой архитектуры.

Пронаос (греч.; от πρό, до и ναός). Открытый вестибюль перед паос.

Пропилеон, ср. пропилея (греч.; от πρό, до, и πύλη, ворота). Портальное сооружение перед входом в греческий теменос.

Простыло, прил. простиль (от гр. πρό, перед, и στῦλος, столбец). Та разновидность плана храма, в которой выступающая стена и пилястры храма в антисе были преобразованы в угловые колонны, таким образом превратив пронаос из лоджии в открытый портик.

Псевдодиптерос (псевдо от греч. ψευδής, ложный; диптерос, см. Выше). Храм, спроектированный с учетом двукрылого расположения, в котором отсутствует внутренний ряд колонн, окружающих целлу.

псевдопериптерос (псевдо от греч. ψευδής, ложный; peripteros, см. Выше). Храм, в котором колонны, окружающие целлу занимают на постоянной ограждающая стена, как в большом храме из Акраганта (Agrigentum).

Птерома (греч.; от πτερόν, крыло). Проход, окружающий целлу периферийного храма.

Пилон (греч.; от πύλη - ворота). Башни усеченной пирамидальной формы по обе стороны от ворот египетских храмов.

Причуда. В архитектурном обиходе лепнина, образованная резким поворотом непрерывной линии.

Рид. В архитектуре используется небольшая выпуклая лепнина, нанесенная на обычную поверхность и часто повторяющаяся. Этот термин обычно используется для обозначения украшения колонн перевернутыми каналами или канавками.

Регула (лат. любой прямой кусок дерева, линейка). Короткая полоса, соответствующая триглифу, под лепниной из тении, венчающей надпись; листель. Первоначально определялся деревянной рейкой, которая укрепляла стеновую плиту в месте ее перфорации цапфами.

Облицовка, ср. облицовывать (фр. *revêtement*, от *revêtir* облачать). Облицовка из металла, камня или дерева, заключающая ядро — обычно из какого-либо менее прочного или приятного на вид материала.

Круглое, тусклое. круглое. Литье полукруглого профиля.

Скамиллус (лат. скамеечка, табуретка для ног). Небольшой выступ, вырезанный с помощью направляющей на конструктивном элементе таким образом, чтобы его соседние края не соприкасались с краями следующего блока и, возможно, не откалывались от них. Таким образом, скамилла создает разрез между верхним барабаном древка и шейкой дорической капители, а также иногда вставляется между верхней частью абака и откосом эпистиля.

Шотландия (гр. тьма). Полая изогнутая лепнина, названная так из-за глубокой линии тени, которую она отбрасывает.

Цоколь (лат. *socculus*, ум. от *soccus*, низкий ботинок, тапочка). Низкий, ровный фундамент пьедестала или здания.

Софит (итал. *soffitta*; от лат. *suffigere* закреплять снизу). Нижняя сторона любой части здания, особенно перемычек, эпистилей и корон.

Сфирелатон (греч.; от σφῆρα - молот и ἐλαύνω - водить). Металлическое изделие, придающее молотком форму вырезанного ядра.

Позвоночник (лат.; от гр. σπινός, худой, истонченный). Барьер, разделяющий гоночную трассу в продольном направлении на две дорожки.

Стадион (греч.; от στάδιος "твердо стоять"). Ипподром фиксированных размеров, откуда происходит мера длины - 600 греческих футов.

Стела (гр.). Вертикальный камень, используемый в качестве памятника.

Стереобейт (греч. στερεοβάτης; от στερεός - твердый, основательный и βάσις - основание). Основание из грубой каменной кладки под храмом.

Стоа (греч.). Протяженная колоннада, обычно примыкающая к общественному месту и обеспечивающая защиту от солнечного жара.

Стилобат (греч. στυλοβάτης; от στῦλος - колонна и βαστάζω - освещать, поддерживать). Самая верхняя ступенька периптероса, которая образует непрерывное основание под колоннами.

Тения (гр. лента). Непрерывный выступ, венчающий эпистиль, представляет собой настенную плиту оригинальной деревянной дорической постройки.

Таранная кость (лат. лодыжка). Наклон или угол наклона сторон стены.

Тараксиппос (греч. прил. пугающий лошадей). Алтарь на поворотном пункте греческого ипподрома.

Теламон (гр. податель). В архитектурном обиходе имеет то же значение, что и Атлас, который смотрите выше.

Теменос (греч.; от τέμνω - вырезать, проводить линию). Участок земли, выделенный из общего пользования и посвященный божеству. Священная ограда вокруг храма.

Тетрастиλος, прил. тетрастиль (от греч. τέτρα - четыре и στῦλος - столбец). Здание, в частности храм, на фасаде которого расположены четыре колонны.

Таламос (греч.). Термин, применявшийся Гомером к внутренним помещениям, особенно к женским. В обиходе Ксенофонта это кладовая.

Толос (греч.). Помещение круглого плана, обычно подземное, по внутренней форме приближающееся к остроконечному своду.

Тор (лат. *torus*, вздутие, выпуклость). Большая лепнина в виде кругляша.

Узор. Узор из тонких прутьев, обычно каменных, в окне или другом проеме.

Триглицф (греч. τρίγλυφος; от τρί, три, и γλυφή, резьба, из-за того, что три планки изначально имели фаски). Наиболее заметный элемент дорического фриза, первоначально выступавший за концы потолочных балок. Прямоугольная табличка, слегка выступающая за грань метофов, с которыми она чередуется, и подчеркнутая вертикальными канавками и фасками.

Цапфа (этимологически родственная дереву-гвоздь и цапфа). Деревянная булавка или колышек. Цапфы, высеченные в камне под регулами и перемычками дорического антаблемента, отмечают расположение этих примитивных конструктивных элементов. По форме они обычно представляют собой усеченный конус.

Тимпанон (гр. барабан). Треугольное пространство, окруженное наклонными выступами фронтона и горизонтальным карнизом антаблемента под ним.

Веларий (лат.). Большой занавес, или тент, простирившийся над аудиториями римского театра и амфитеатра для защиты зрителей от солнца и дождя.

Волюта (лат. *voluta*; от *volvere*, катиться). Спиральный свиток. Этот термин особенно используется для обозначения таких элементов в ионической и коринфской капителях.

Хоанон, ср. хоана (греч.; от ξέω - работать по дереву скоблением). Грубое и примитивное изображение, вырезанное из дерева; особенно античные статуи божеств.

Зофорос (греч.; от ζῶον - существо, фигура и φέρω - нести). Непрерывный фриз, рельефно выполненный в виде человеческих существ и животных.

КОНЕЦ.

ЦЕННЫЕ И ИНТЕРЕСНЫЕ РАБОТЫ ДЛЯ ИЗУЧАЮЩИХ ДРЕВНЕЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО.

✉ HARPER & BROTHERS отправит любую из следующих работ по почте с предоплатой почтовых расходов в любую точку Соединенных Штатов или Канады после получения цены.

✉ Полный список работ, опубликованных HARPER & BROTHERS, смотрите в РАСШИРЕННОМ КАТАЛОГЕ HARPER'S, 360 стр., 8 страниц, который будет отправлен по почте с предоплатой почтовых расходов при получении в размере десяти центов.

История средневекового искусства.

Автор: доктор ФРАНЦ ФОН РЕБЕР, автор книги “История древнего искусства” и др. Переведено и дополнено ДЖОЗЕФОМ ТЭЧЕРОМ КЛАРКОМ. Богато иллюстрировано. 8vo, ткань, 5 00 долларов.

История древнего искусства.

Автор: доктор ФРАНЦ ФОН РЕБЕР, директор Баварской королевской и государственной картинных галерей, профессор Мюнхенского политехнического университета. Переработано автором, переведено и дополнено ДЖОЗЕФОМ ТЭЧЕРОМ КЛАРКОМ. С 308 иллюстрациями и глоссарием технических терминов. 8vo, ткань, \$ 3 50.

Илиос.

Илиос, город и Страна троянцев. Результаты исследований и открытий на месте Трои и по всей Троаде за прошедшие годы 1871-'72-'73-'78-'79. Включая автобиографию Автора. Автор: доктор ГЕНРИ ШЛИМАН, Ф.С.А. С предисловием, приложениями и примечаниями профессоров Рудольфа ВИРХОВА, МАКСА МЮЛЛЕРА, А. Х. СЕЙСА, ДЖ. П. МАХАФФИ, Х. БРУГШ-БЕВ, П. АШЕРСОНА, М. А. ПОСТОЛАККАСА, М. Э. БУРНУФА, мистера Ф. КАЛВЕРТА и мистера А. ДЖ. ДАФФИЛДА. С иллюстрациями, представляющими почти 2000 типов объектов, найденных при раскопках семи городов на месте Илиоса. Карты, планы и иллюстрации. Империял 8vo, Ткань, 12 00 долларов; Половина Марокко, 15 00 долларов.

Troja.

Троја. Результаты последних исследований и открытий на месте Гомеровской Трои, Героических курганов и других памятников, сделанных в 1882 году, а также Рассказ о путешествии по Троаде в 1881 году. Автор: доктор ГЕНРИ ШЛИМАН, Ф.С.А., Предисловие профессора А. Х. СЭЙСА. Со 150 вырезками из дерева и 4 картами и планами. стр. xl., 434.8 л, ткань, 7 50 долларов; Половина Марокко, 10 00 долларов.

История гравюры на дереве.

Автор ДЖ. Э. ВУДБЕРРИ. С многочисленными иллюстрациями. 8vo, ткань, \$ 3 50.

Южный Кенсингтон.

Путешествия по Южному Кенсингтону. С заметками о декоративном искусстве и архитектуре Англии. Автор: МОНКЮР ДЭНИЕЛ КОНВЕЙ. Иллюстрированный. 8vo, Ткань, \$ 2 50.

Земля и Книга.

Автор Уильям М. Томсон, доктор философии В трех томах. Обильно иллюстрированный. Квадрат 8vo, Декоративная ткань, 6 00 долларов; Овца, 7 00 долларов; Половинка сафьяна, 8 50 долларов; Полный сафьян, позолоченные края, 10 00 долларов за том. *(Тома продаются отдельно.)*

Том I. Южная ПАЛЕСТИНА и ИЕРУСАЛИМ. (140 иллюстраций и карт.)

Том II. ЦЕНТРАЛЬНАЯ ПАЛЕСТИНА и Финикия. (130 иллюстраций и карт.)

Том III. ЛИВАН, ДАМАСК и за ПРЕДЕЛАМИ ИОРДАНИИ. (147 иллюстраций и карт.)

Популярное издание, богато иллюстрированное, 3 тома, 8 страниц, ткань, 9,00 долларов.

Кипр: его древние города, гробницы и храмы.

Рассказ об исследованиях и раскопках за десять лет пребывания на этом острове. Генерал ЛУИС ПАЛЬМА ди ЧЕЗНОЛА, член Королевской академии наук, Турин; почтенный Дж. Член Королевского литературного общества, Лондон, и др. С Приложением, содержащим Трактат "Кольца и драгоценные камни в сокровищнице Куриума", написанный К. В. КИНГОМ, магистром медицины; "Список гравированных драгоценных камней, найденных в разных местах Кипра"; Трактат "О кипрской керамике", написанный А. С. МЮРРЕЕМ; Списки "Греческих надписей", "Надписей киприотским шрифтом" и "Надписей финикийским шрифтом". С портретом, картами и 400 иллюстрациями. Третье издание. 8vo, ткань, позолоченный верх и необрезные края, \$ 7 50.

Карикатура и другие виды комического искусства.

Во все времена и во многих странах. Автор ДЖЕЙМС ПАРТОН. С 203 иллюстрациями. 8vo, Ткань, позолоченный верх и необрезные края, \$ 5 00.

Испанские виды.

Автор ДЖОРДЖ ПАРСОНС ЛЭТРОП. Иллюстрация ЧАРЛЬЗА С. РЕЙНХАРТА. 8vo, Декоративная обложка, позолоченные края, 3 00 долларов.

Перу.

Случаи из путешествий и исследований на Земле инков. Э. Г. СКВАЙЕР, магистр медицины, Ф.С.А., покойный комиссар США в Перу; Автор книг "Штаты Центральной Америки", "Никарагуа: ее люди, пейзажи, памятники, ресурсы, состояние и предлагаемый канал" и др. С картой и 258 иллюстрациями. 8vo, ткань, 5 00 долларов.

Империя Микадо.

Книга I. История Японии с 660 г. до н.э. по 1872 г. н.э.-Книга II. Личный опыт, наблюдения и исследования в Японии, 1870-1874. Ум. Эллиот Гриффис, А.М., ныне покойный из Императорского университета Токио, Япония. Пятое издание, исправленное. Богато иллюстрированный. 8vo, ткань, \$ 4,00; Половина теленка, \$ 6,25.

Справочник по росписи керамики.

Автор Джон К. Л. СПАРКЕС. 32 г/л, Бумага - 20 г/л; Ткань - 35 г/л

Атлантида:

Допотопный мир. Автор ИГНАТИУС ДОННЕЛЛИ. Иллюстрированный. 12mo, Ткань, \$ 2 00.

Библейские земли:

Их Современные обычаи и манеры Иллюстрируют Священное Писание. Преподобный ГЕНРИ Дж. ВАН-ЛЕННЕП, доктор философии, иллюстрированный более чем 350 гравюрами на дереве и двумя цветными картами. 8vo, Ткань, 5 00 долларов; Овцы, 6 00 долларов; Половина Марокко, 8 00 долларов.

Древняя Америка,

В заметках по американской археологии. Автор: Джон Д. Болдуин, А.М. С иллюстрациями. 12mo, Ткань, \$ 2 00.

Новые открытия в Ниневии и Вавилоне.

Новые открытия в Ниневии и Вавилоне; путешествия по Армении, Курдистану и пустыне: результат Второй экспедиции, предпринятой для попечителей Британского музея. ОСТИН ГЕНРИ ЛЕЙАРД, член парламента, со всеми Картами и иллюстрациями в английском издании. 8vo, Ткань, 4 00 долларов; Половина теленка, 6 25 долларов.

Из Египта в Палестину,

Через Синай, Пустыню и Южную Страну. Автор: *С. К. Бартлетт*, доктор философии, LL.D. Иллюстрированный. 8vo, Ткань, \$3 50.

Древние североамериканцы.

Рассмотрены их происхождение, миграции и тип цивилизации. Автор: Джон Т. ШОРТ. Иллюстрировано. 8vo, Ткань, 3 00 долларов.

Искусство керамики:

Сборник по истории и производству керамики и фарфора. Автор ДЖЕННИ ДЖ. ЯНГ. Иллюстрированный. 8vo, Ткань, 5 00 долларов.

Клуб китайских охотников.

Автор: самый молодой участник. Иллюстрированный. Post 8vo, ткань, 1 75 долларов.

Художественное образование применительно к промышленности.

Автор ГЕО. УОРД НИКОЛС. Иллюстрированный. 8vo, Ткань с подсветкой и позолотой, \$4,00.

Художественное оформление мебели.

Автор ХАРИЕТ ПРЕСКОТТ СПОФОРД. С иллюстрациями. 8vo, Ткань, 4 00 долларов; Половина теленка, 6 25 долларов.

Исторические исследования церковного строительства

В средние века. Венеция, Сиена, Флоренция. ЧАРЛЬЗ ЭЛИОТ НОРТОН. 8vo, Ткань, 3 00 долларов.

Зарисовки и этюды в Южной Европе.

Автор Джон АДДИНГТОН САЙМОНДС. В двух томах. Почта 8vo, Ткань, \$4 00.

Мифология Греции и Рима,

С особым упором на его использование в искусстве. С немецкого *О. Сееманна*. Под редакцией Г. Х. БЬЯНКИ, Б.А., покойного стипендиата Колледжа Святого Петра в Кембридже, лауреата премии Бразертонна по санскриту, 1875. С 64 иллюстрациями. 16mo, ткань, 60 центов.

Студенческая история Греции.

История Греции с древнейших времен до римского завоевания. С дополнительными главами по истории литературы и искусства. Автор WM. СМИТ, доктор философии, иллюстрированный. 12mo, ткань, \$ 1,25.

Студенческая история Рима.

История Рима с древнейших времен до основания империи. С главами по истории литературы и искусства. Г. Г. ЛИДДЕЛЛ, доктор философии, декан Крайст-Черч, Оксфорд. Иллюстрированный. 12mo, Ткань, \$ 1,25.

Карфаген и его останки:

Представляет собой отчет о раскопках и исследованиях на территории Финикийской столицы в Африке и других прилегающих местах. Проводится под эгидой правительства Ее Величества. Автор: доктор Н. ДЭВИС, F.R.G.S., богато иллюстрированный картами, вырезками из дерева, хромолитографиями и т. Д. 8vo, ткань, 4 00 долларов; Половина теленка, 6 25 долларов.

Художественные подсказки.

Архитектура, скульптура и живопись. Автор ДЖЕЙМС ДЖЕКСОН ДЖАРВЕС. 12mo, Ткань, \$1,50.

Уроки от Моих Мастеров:

Карлайл, Теннисон и Раскин. ПИТЕР БЕЙН, магистр, доктор права, Автор книг “Главные действующие лица пуританской революции”, “Жизнь и письма Хью Миллера” и др. 12то, Ткань, \$ 175.

Она склоняется, чтобы Победить; или Ошибки одной ночи.

Комедия. Автор: доктор ГОЛДСМИТ. С рисунками ЭДВИНА А. ЭББИ, Оформлением АЛЬФРЕДА ПАРСОНСА и Вступлением ОСТИНА ДОБСОНА. Фолиант, икра с подсветкой, позолоченные края (в красивой коробке), \$20,00.

Стихи Херрика. Иллюстрации Эбби.

Отрывки из стихотворений Роберта Херрика. С рисунками ЭДВИНА А. ЭББИ. стр. xviii., 188. 4то, ткань с подсветкой, позолоченные края, 7 50 долларов. *(В коробке.)*

Делаю наброски прогулок по Голландии.

Автор ДЖОРДЖ Х. БОУТОН, А.Р.А., прекрасно и богато иллюстрированный гравюрами на дереве по рисункам Автора и ЭДВИНА А. ЭББИ, стр. xvi., 342. 8vo, Ткань с подсветкой и плитка, 5 00 долларов; Позолоченные края, 5 25 долларов.

Ворон. Иллюстрация Доре.

Ворон. ЭДГАР АЛЛАН ПО. Иллюстрация ГЮСТАВА ДОРЕ. С комментарием ЭДМУНДА КЛАРЕНСА СТЕДМАНА. Фолиант, ткань с подсветкой, позолоченные края, 10,00 долларов. *(В коробке.)*

Древний мореплаватель. Иллюстрация Доре.

"Иней древнего мореплавателя". Автор СЭМЮЭЛ ТЕЙЛОР КОЛЬРИДЖ. Иллюстрация ДОРЕ. Фолиант, ткань, позолоченные края, 10,00 долларов. *(В коробке.)*

Счастливые Охотничьи уголья.

Автор У. ГАМИЛЬТОН ГИБСОН. Иллюстрировано автором. стр. 202. 4то, ткань с подсветкой, позолоченные края, 7 долларов 50 центов. *(В коробке.)*

Шоссе и закоулки.

Автор У. ГАМИЛЬТОН ГИБСОН. Иллюстрировано автором. стр. 158. 4то, ткань с подсветкой, позолоченные края, 7 долларов 50 центов. *(В коробке.)*

Пастырские дни.

Автор У. ГАМИЛЬТОН ГИБСОН. Иллюстрировано автором. стр. 154. 4то, ткань с подсветкой, позолоченные края, 7 долларов 50 центов. *(В коробке.)*

Серийная история природы.

Автор ЭДВАРД П. РОУ. Прекрасно и богато иллюстрировано гравюрами на дереве по рисункам У. ГАМИЛЬТОНА ГИБСОНА и ФРЕДЕРИКА ДИЛЬМАНА. стр. xvi., 430. 4то, ткань с подсветкой, 5 00 долларов; Позолоченные края, 5 25 долларов.

Сердце Белых гор.

Автор СЭМЮЭЛ АДАМС ДРЕЙК. Иллюстрировано У. ГАМИЛЬТОНОМ ГИБСОНОМ. стр. xvi., 318. 4то, ткань с подсветкой, позолоченные края, 7 50 долларов. *(В коробке.)*

Домашние Феи и Сердечные Цветы.

Обильно иллюстрирован рисунками и гравюрами ФРЭНКА ФРЕНЧА. Со стихами МАРГАРЕТ Э. САНГСТЕР. стр. 96. 4то, ткань с подсветкой, позолоченные края, 6 00 долларов. *(В коробке.)*

Большая история Соединенных Штатов Хиггинсона.

Большая история Соединенных Штатов Америки до закрытия администрации президента Джексона. Автор: ТОМАС ВЕНТВОРТ ХИГГИНСОН. Иллюстрирован картами, планами, портретами и другими гравюрами. стр. xii., 470. 8vo, ткань, \$ 3 50.

Жизнь и повадки диких животных.

Иллюстрировано по рисункам ДЖОЗЕФА ВОЛЬФА. Гравировка выполнена Дж.У. и ЭДВАРДОМ УИМПЕРОМ. С описательной печатью для писем от ДАНИЭЛЯ ЖИРО ЭЛИОТА, F.L.S., F.Z.S. стр. 122. 4to, Декоративная ткань, позолоченные края, 5 00 долларов.

Жизнь Бенджамина Роберта Хейдона,

Исторический художник, из его автобиографии и дневников. Отредактировано и составлено ТОМОМ ТЕЙЛОРОМ. 2 тома, 12 мл, Ткань, \$ 3 00.

Типографские ошибки, исправленные переписчиком etext:

относится к первой династии Манефона=> упоминается **как** первая династия Манефона {стр. 3}

Величайшее **различие**=> Величайшее различие {стр. 5}

Месопотомия=> Месопотамия {стр. 78}

разделенная резкими выступами => разделенная резкими выступами {стр. 104}

кто вызвал **Дионократов**=> кто вызвал Дейнократ {стр. 261}

впечатление от **пантомимы**=> впечатление от пантомимы {стр. 295}

Храм Аполлона в **Пхигалии**=> Храм Аполлона в Пхигалии {стр. 321}

Бенихассан, 14-18.=> Бени-хассан, 14-18.

Скайллис, **251, 330-333**.=> Скайллис, 281, 282, 298. {стр. 481}

СНОСКИ:

[A] Измерения в тексте представляют собой среднее значение результатов, достигнутых французскими академиками в 1799 году и полковником Говардом Вайсом в 1837 году. Недавние измерения мистера Томаса Инглиса показали, что северная сторона составляет 231,64 м., южная - 231,49 м., восточная и западная стороны равны 231,19 м., или в среднем 231,38 м.

[B] Согласно Пьяцци Смитю.

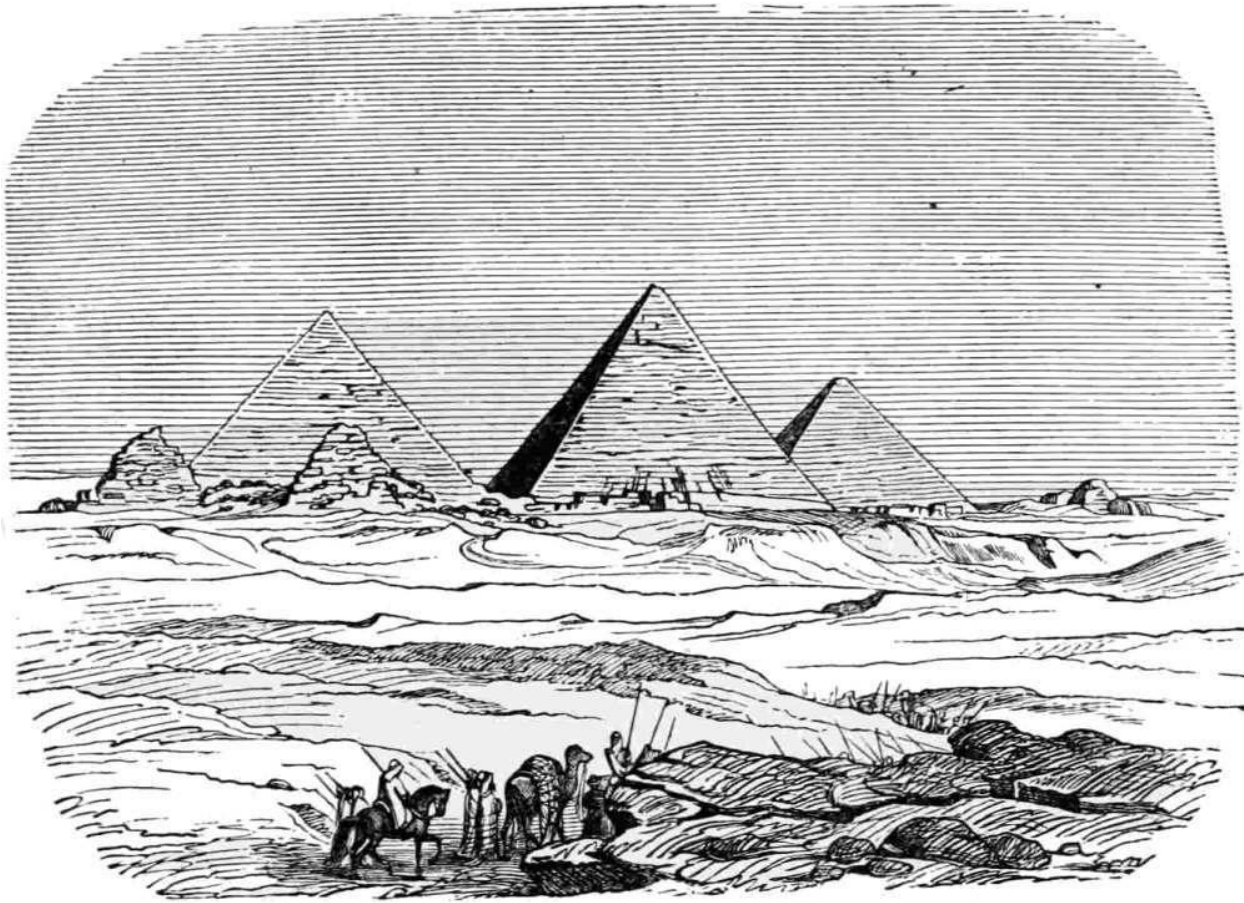
[C] Часть этого монолита, известная как Игла Клеопатры, до недавнего времени стояла в Александрии, куда ее перевезли из Гелиополиса; но после того, как покойный хедив подарил ее городу Нью-Йорку, она была перевезена через Атлантику и установлена в Центральном парке этого города.

[D] *Открытия*, стр. 444.

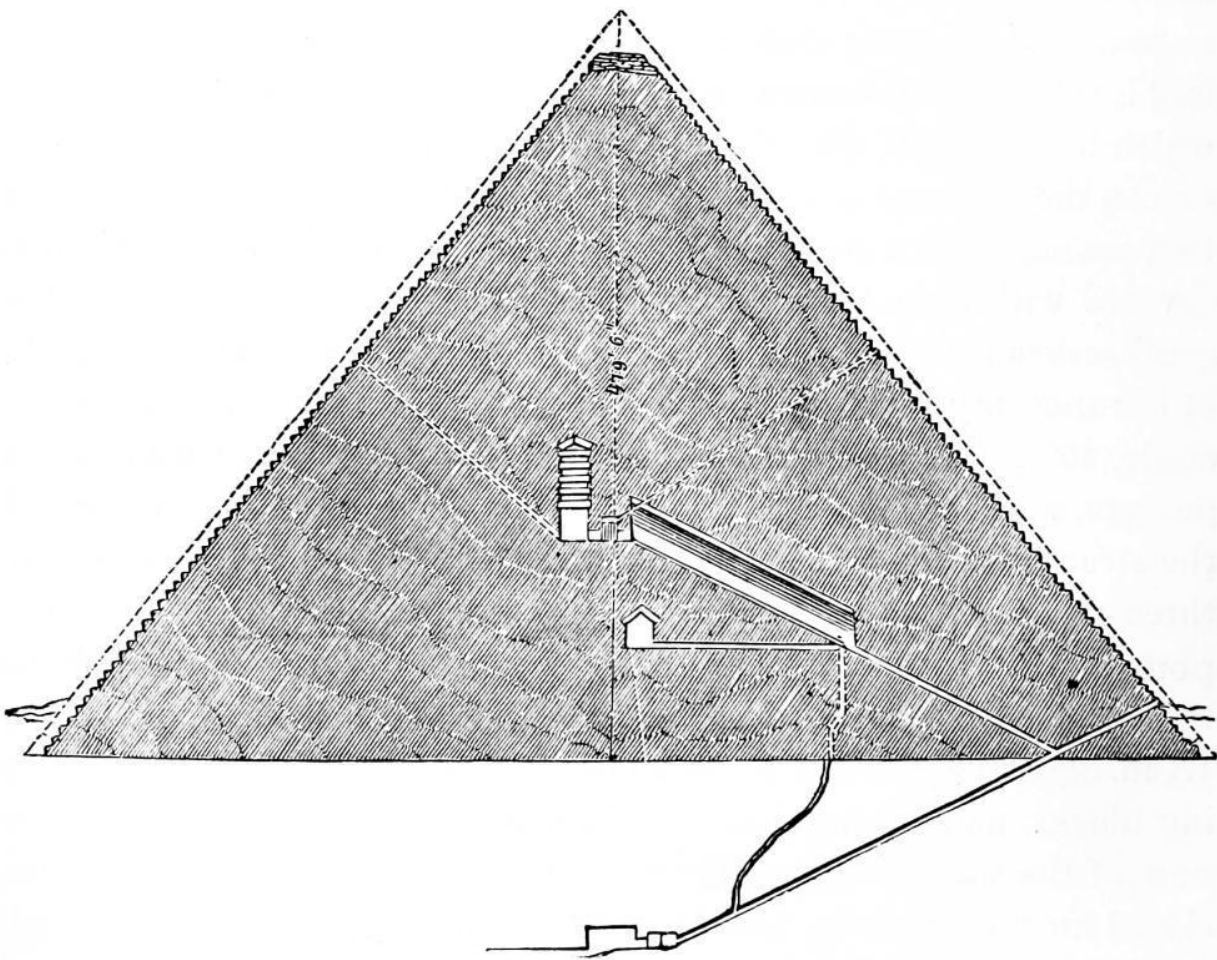
[E] *Ниневия и Вавилон*, стр. 508.

[F] "Geschichte der Baukunst im Alterthum." Franz Reber. Leipzig, 1864-1866.

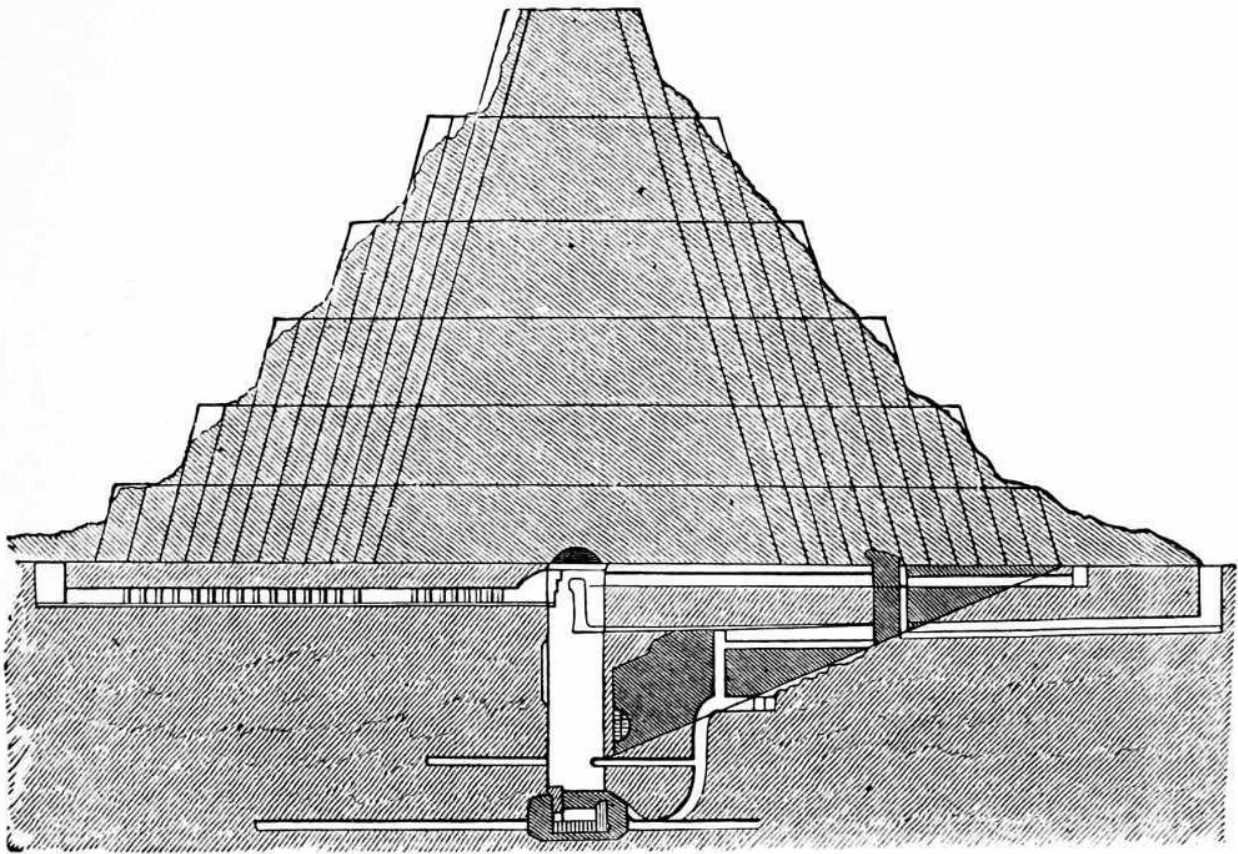
[G] Современное гипотетическое различие между агональными, или праздничными, храмами и храмами, используемыми только для богослужений, в настоящее время обычно считается ошибочным; в то время как существование так называемого гипетрона - отверстия, которое, как предполагается, существовало в крыше и перекрытии паос для поступления дневного света — недопустимо как с точки зрения дизайна, так и структуры.



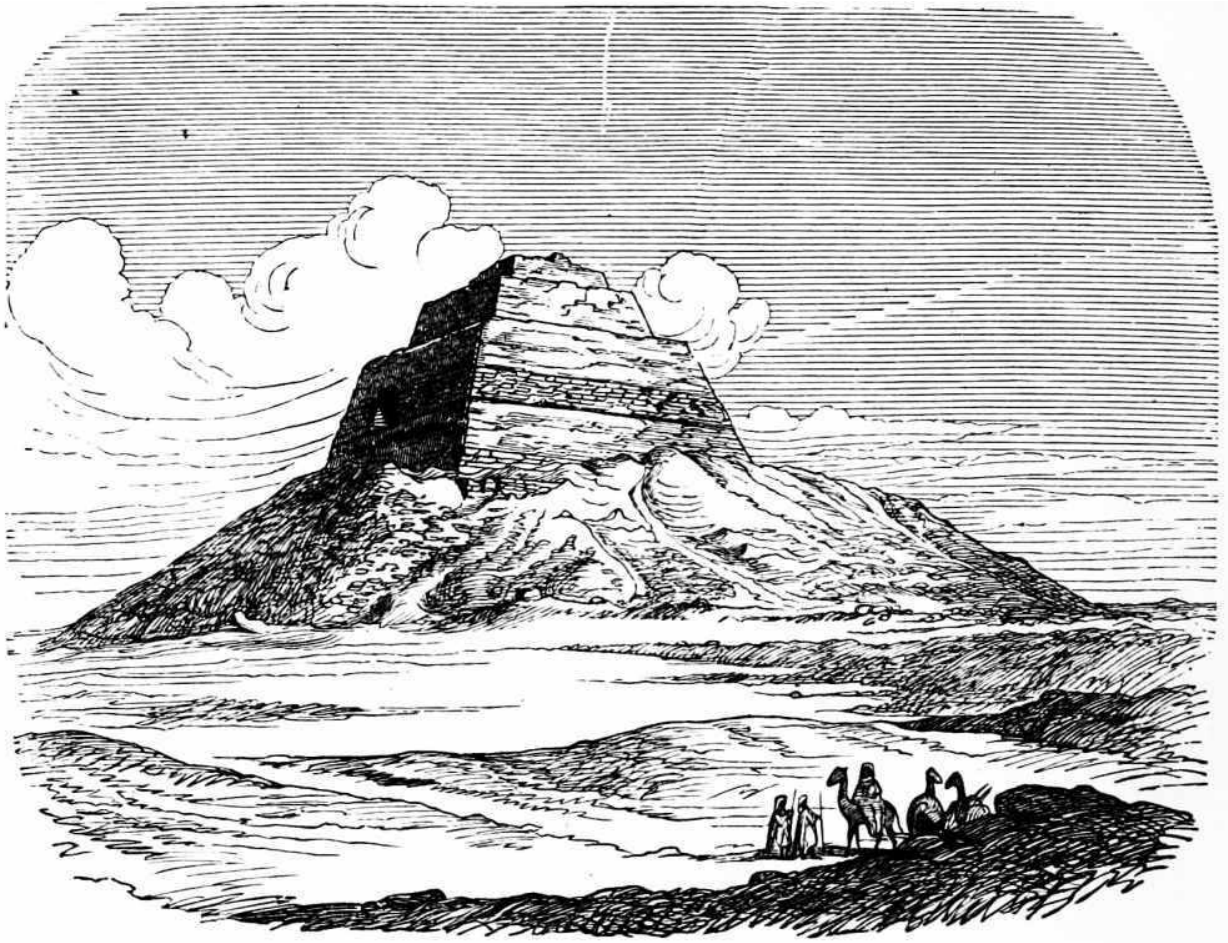
[back](#)



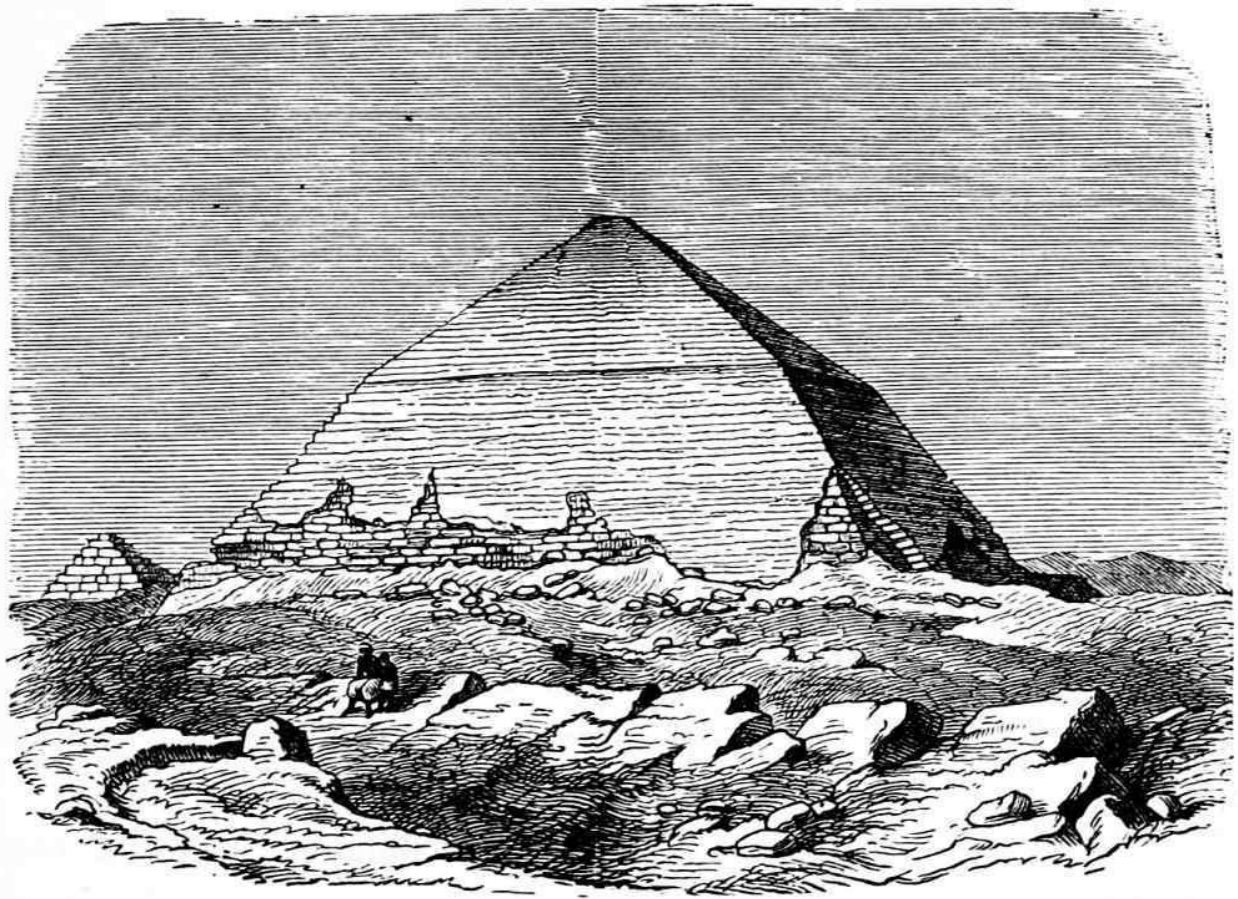
[back](#)



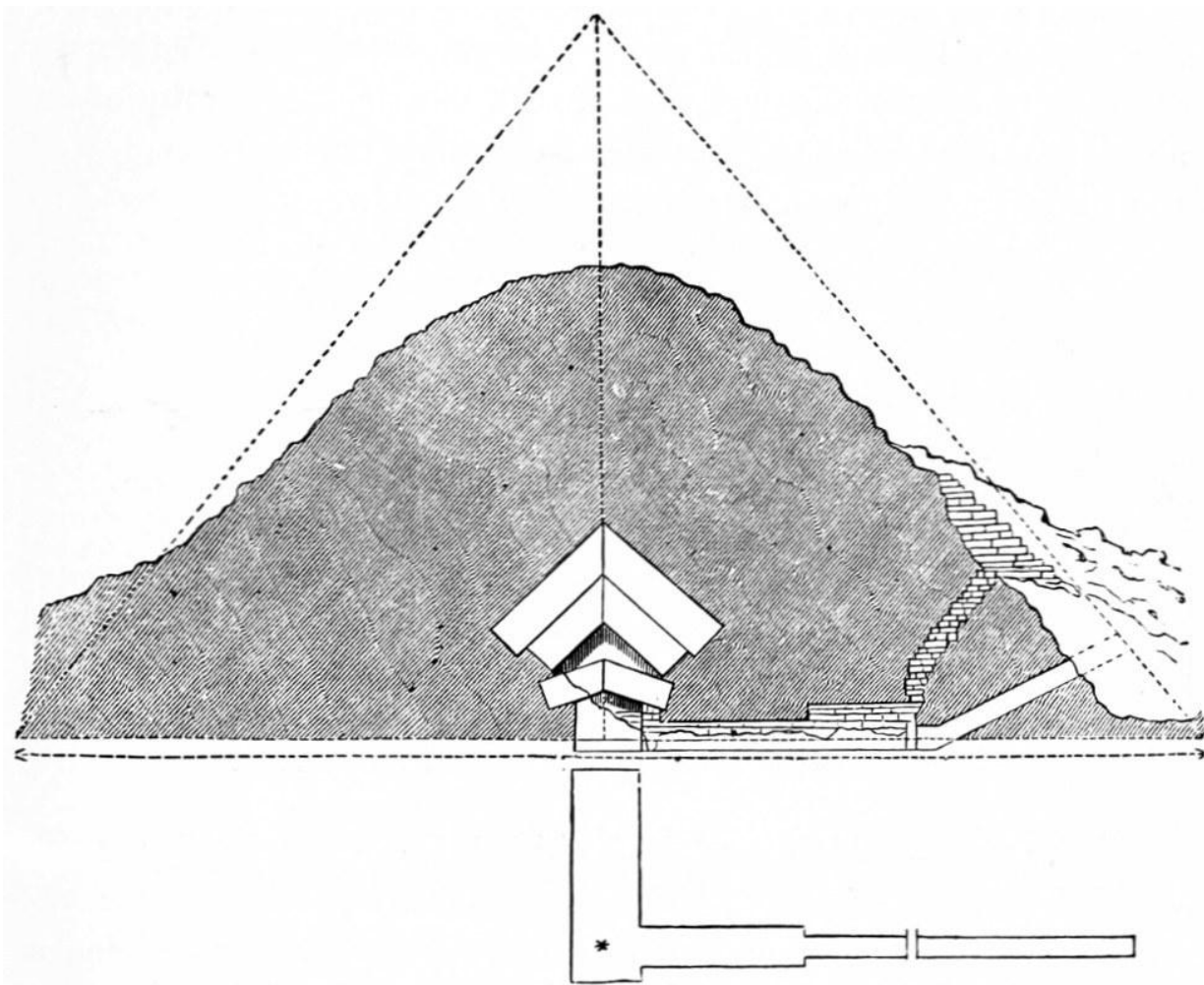
[back](#)



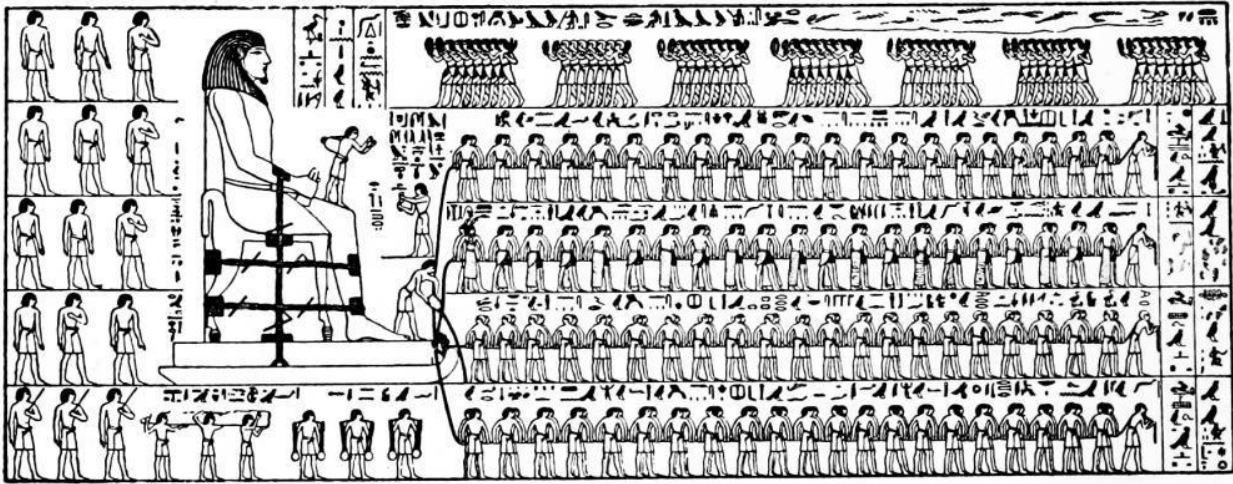
[back](#)



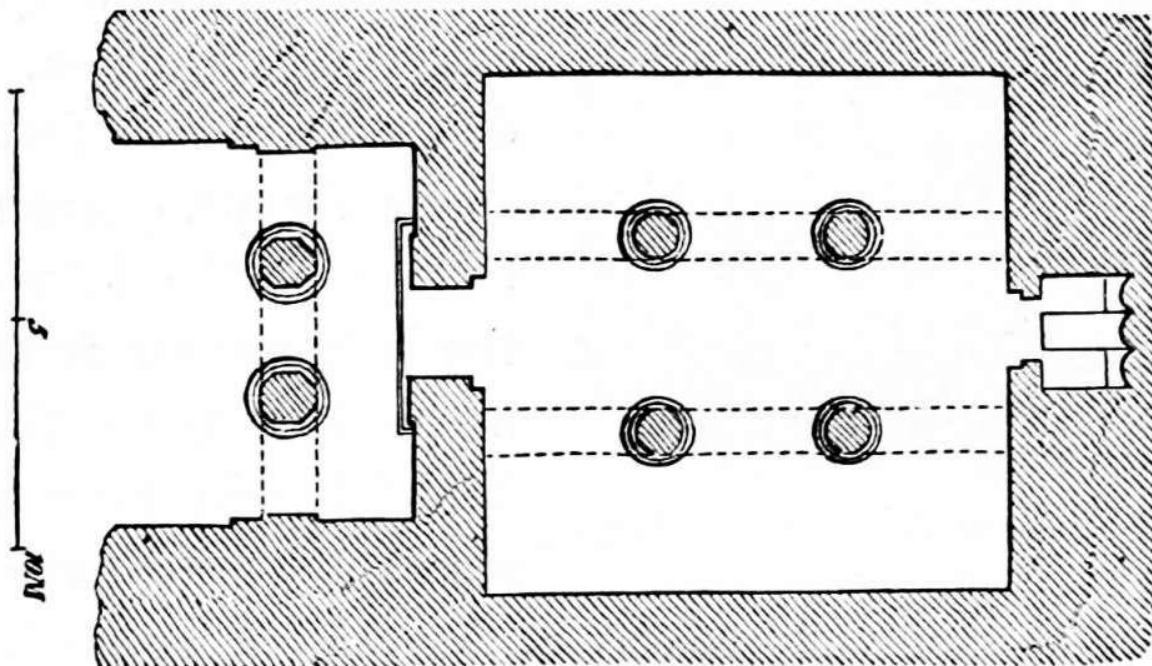
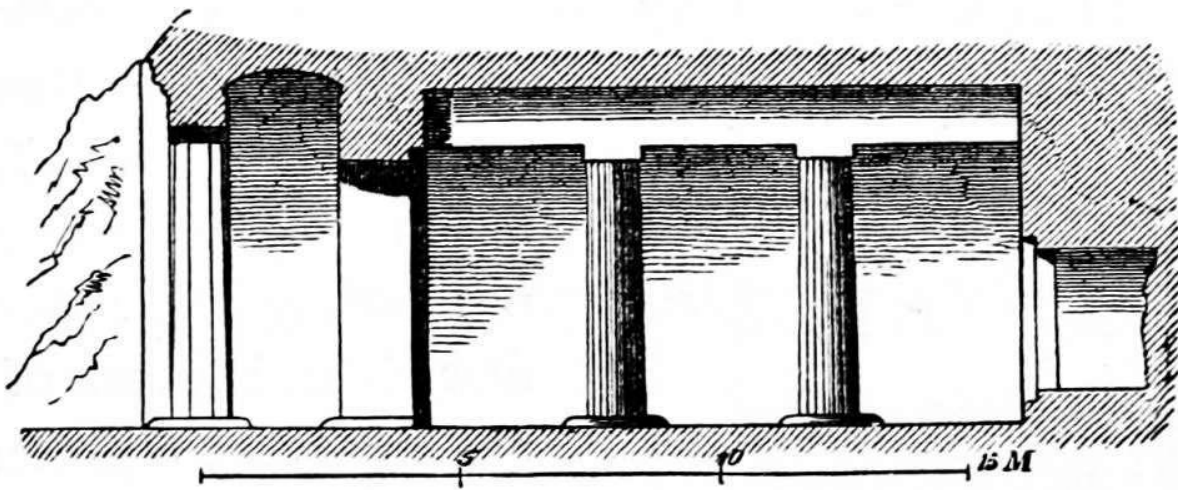
[back](#)



[back](#)



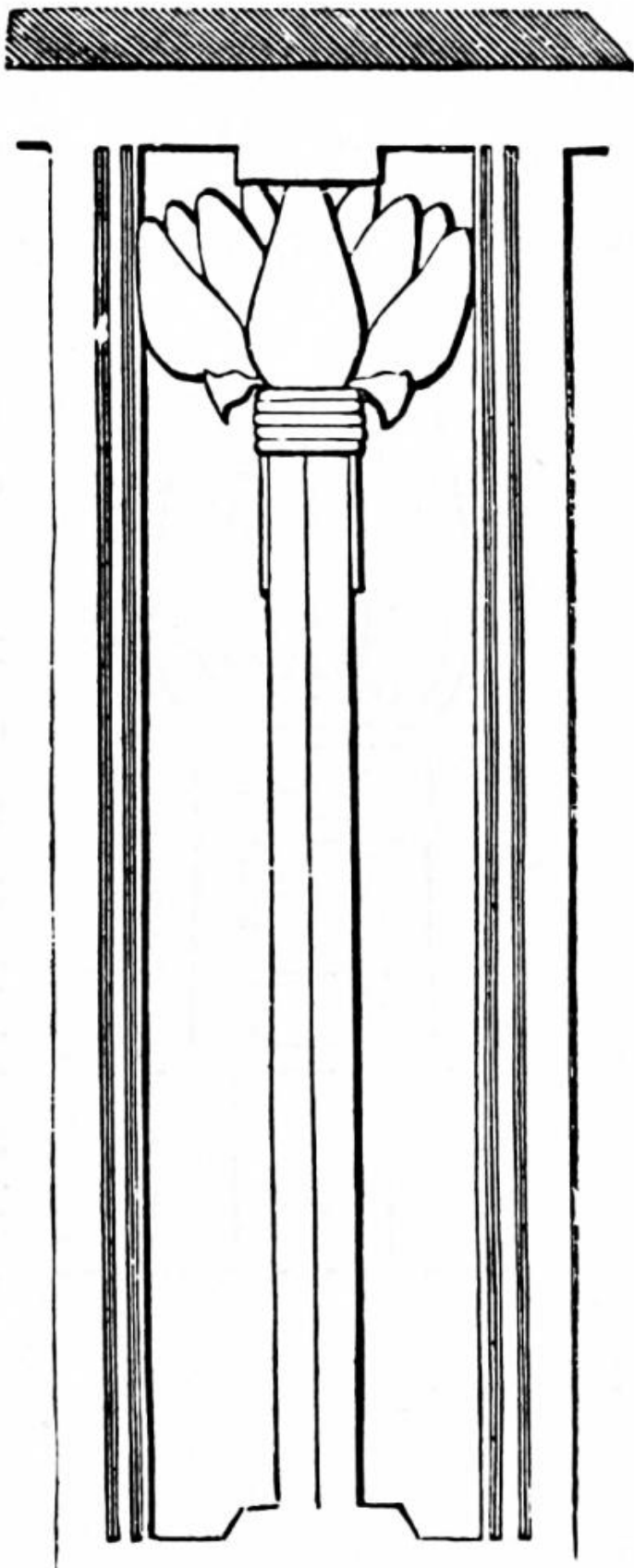
[back](#)



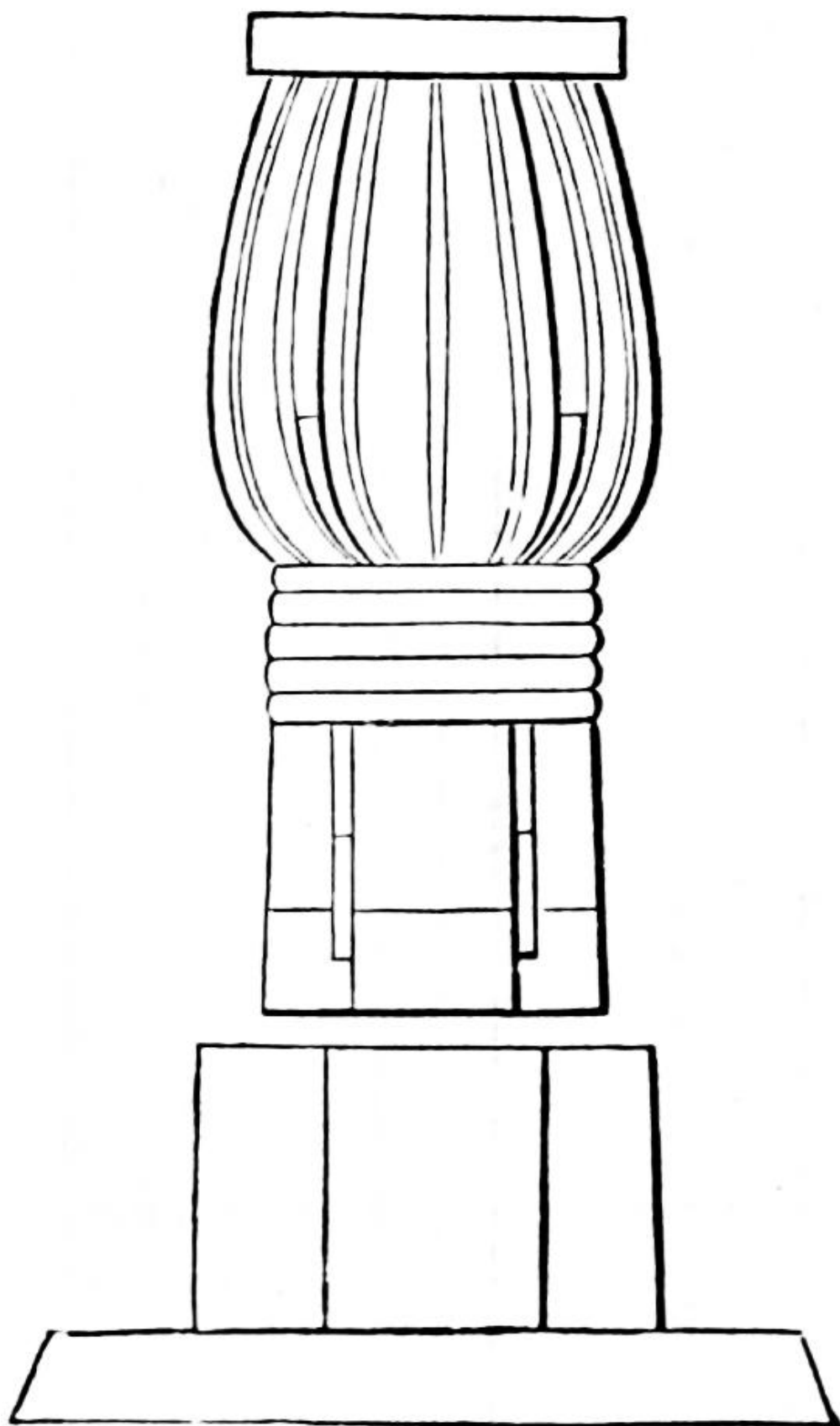
[back](#)



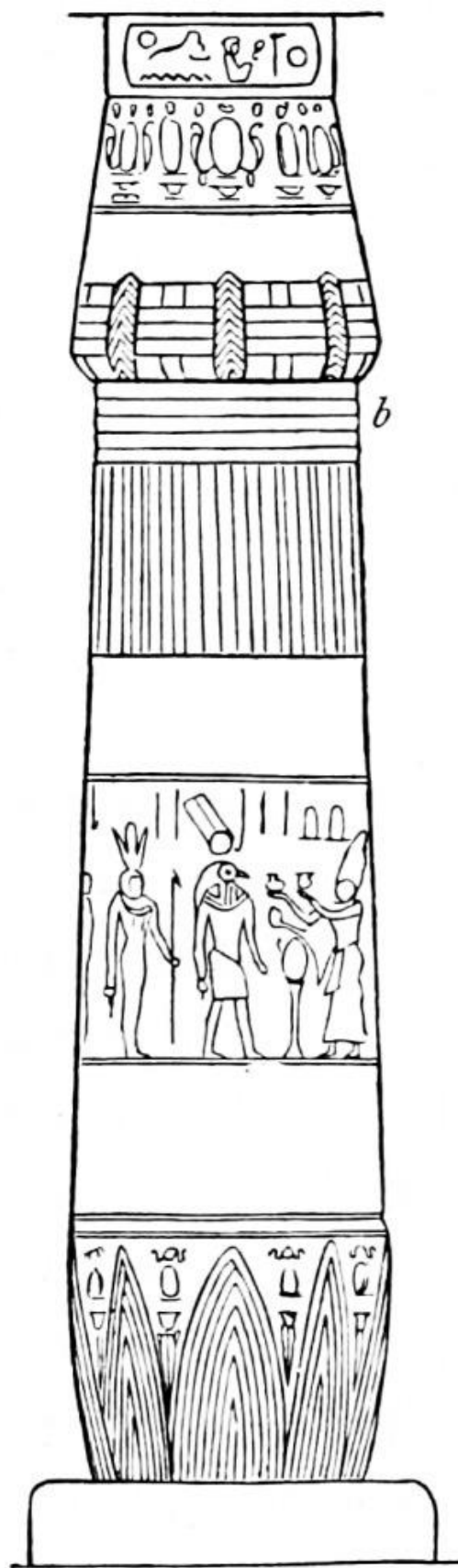
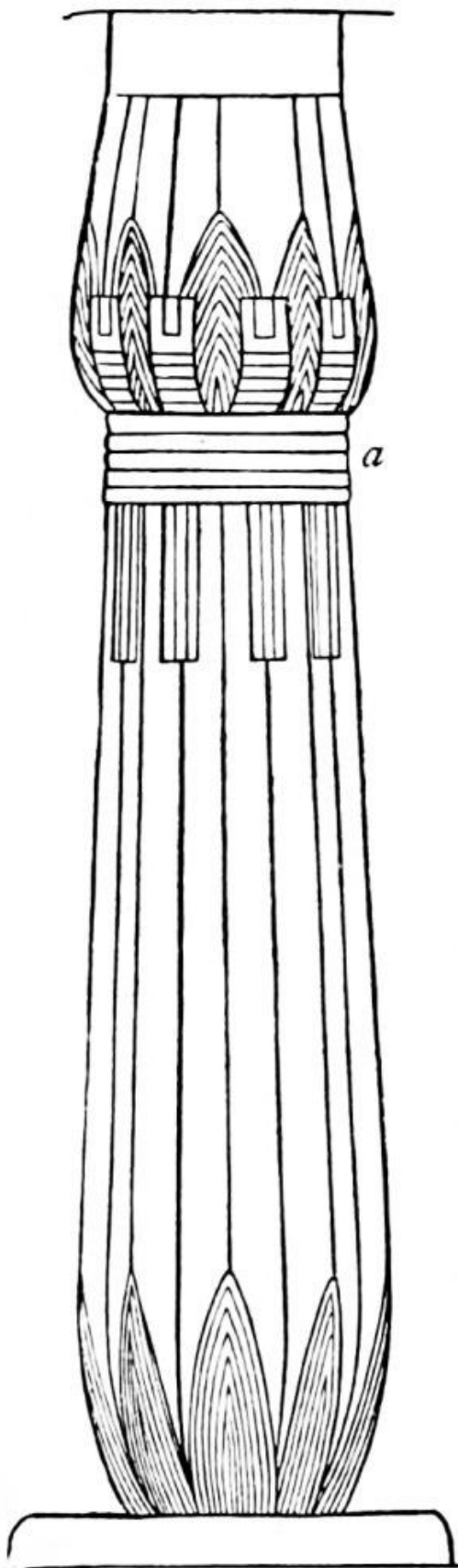
[back](#)



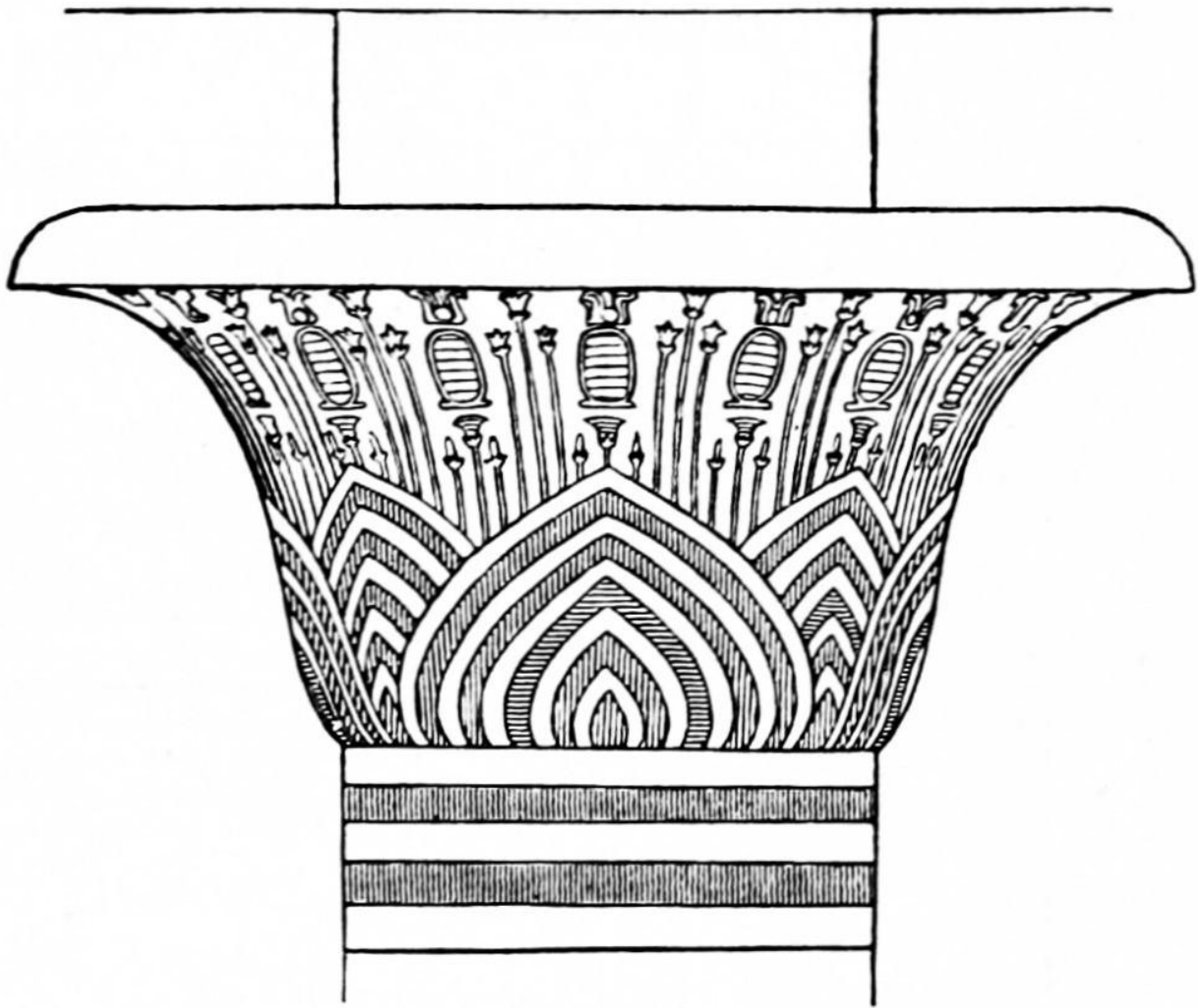
[back](#)



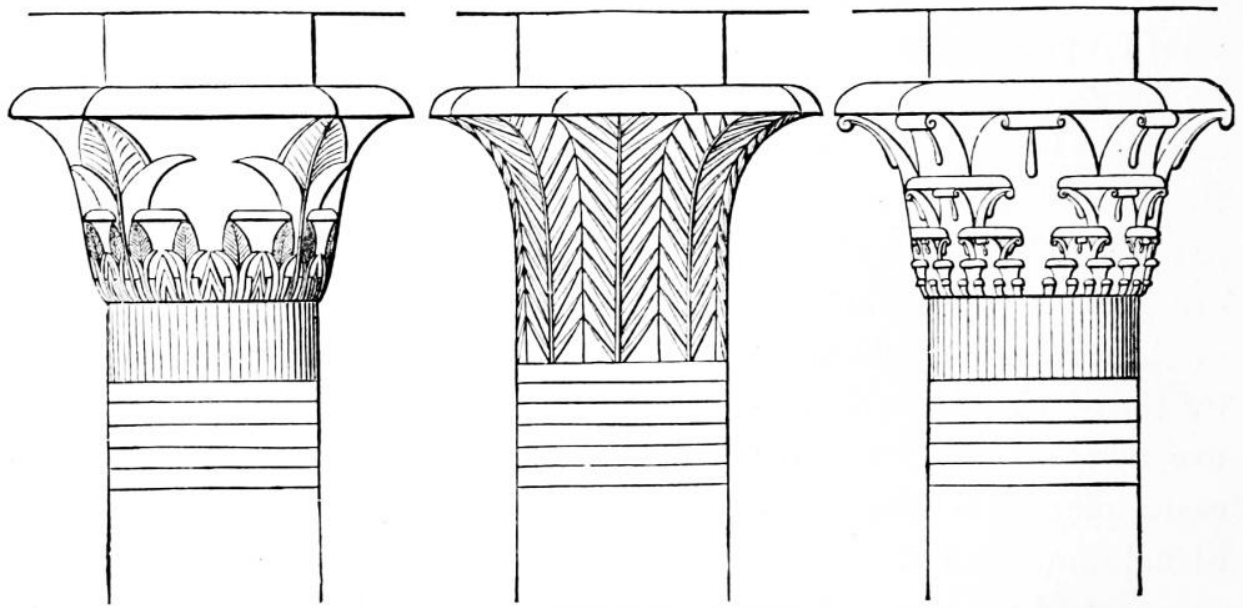
[back](#)



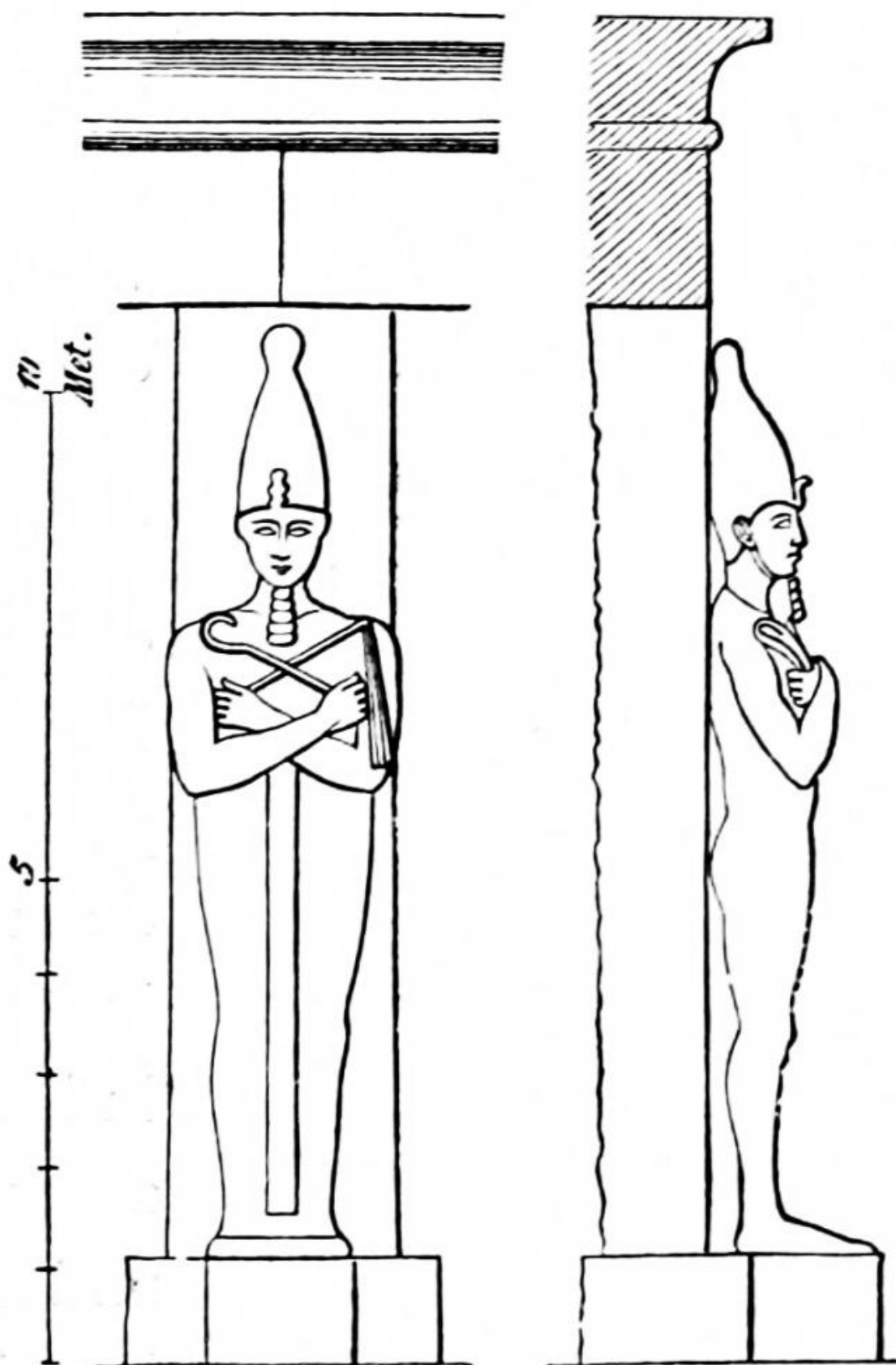
[back](#)



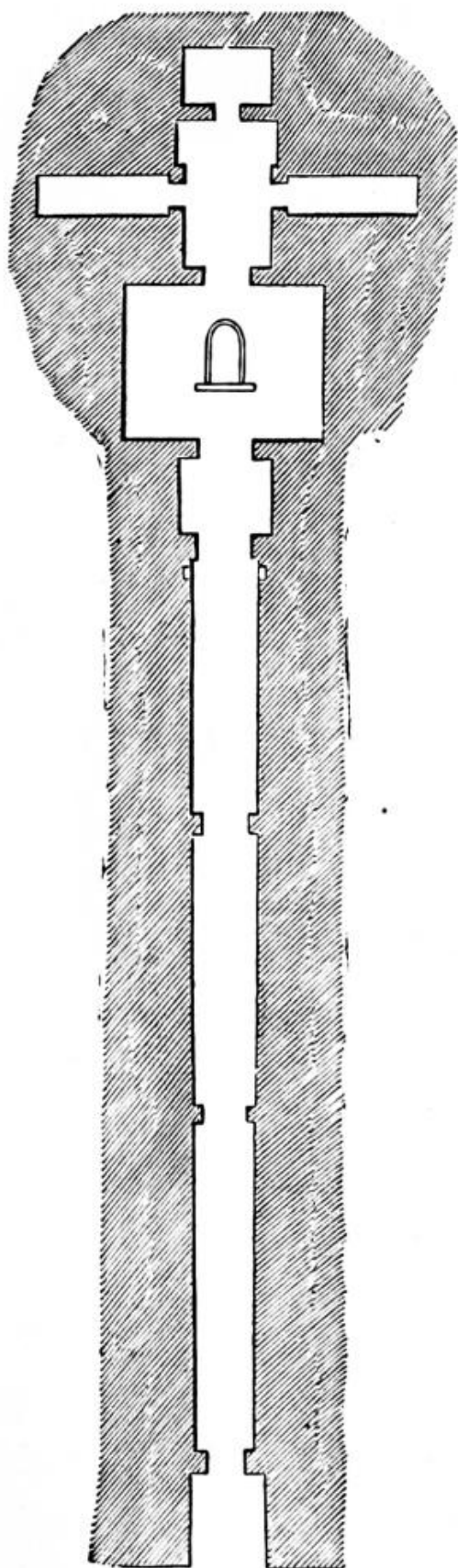
[back](#)



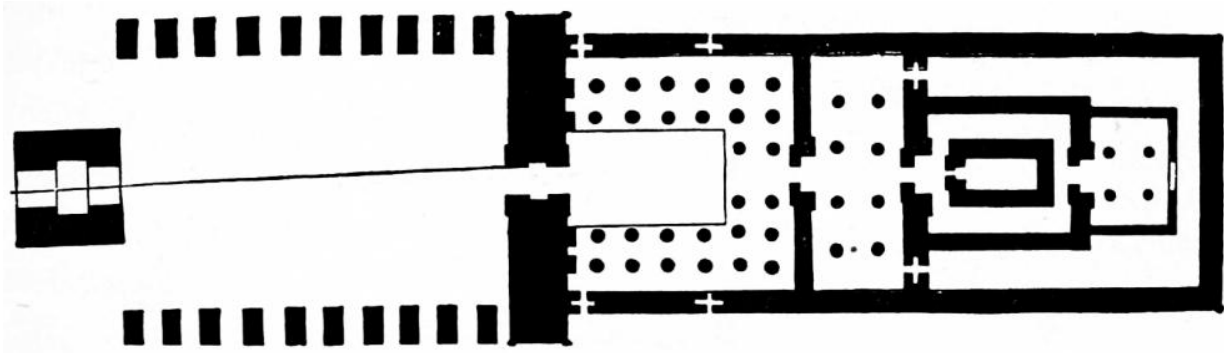
[back](#)



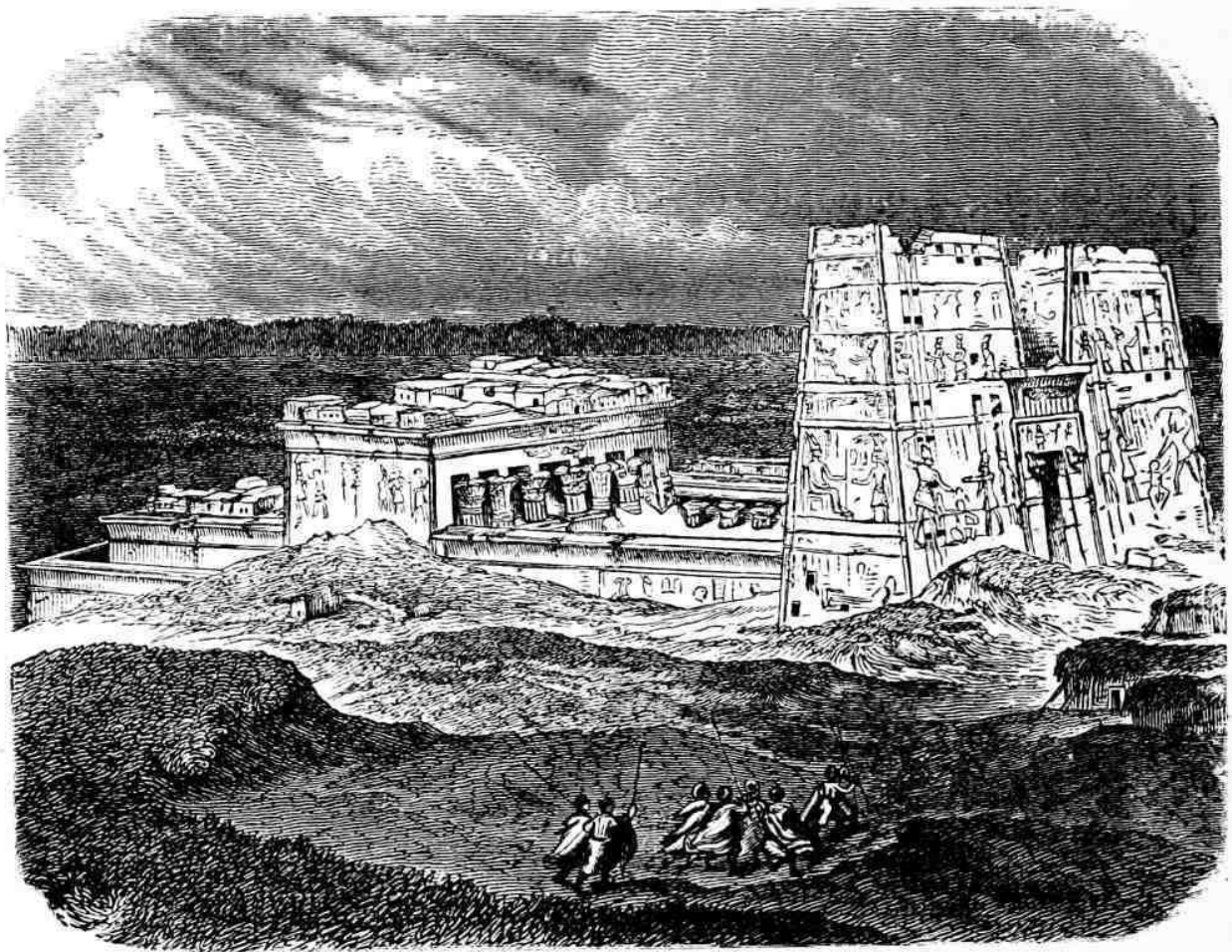
[back](#)



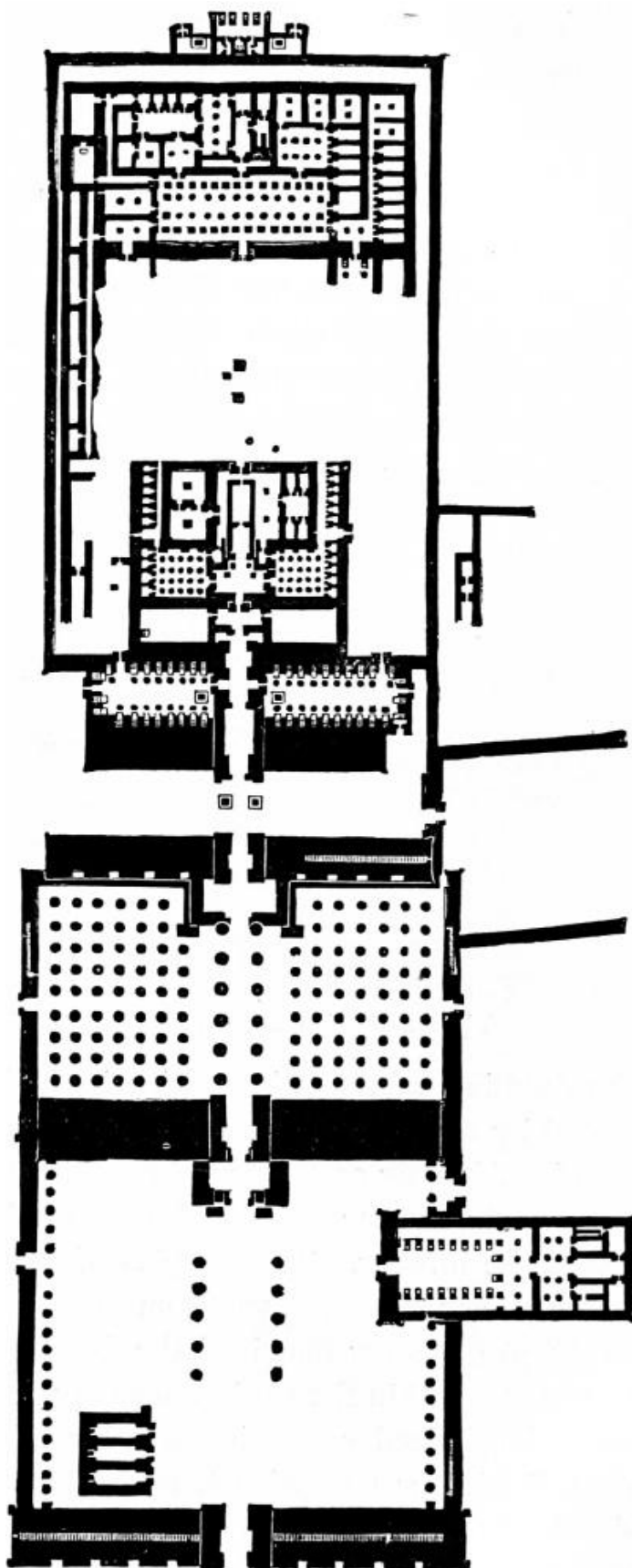
[back](#)



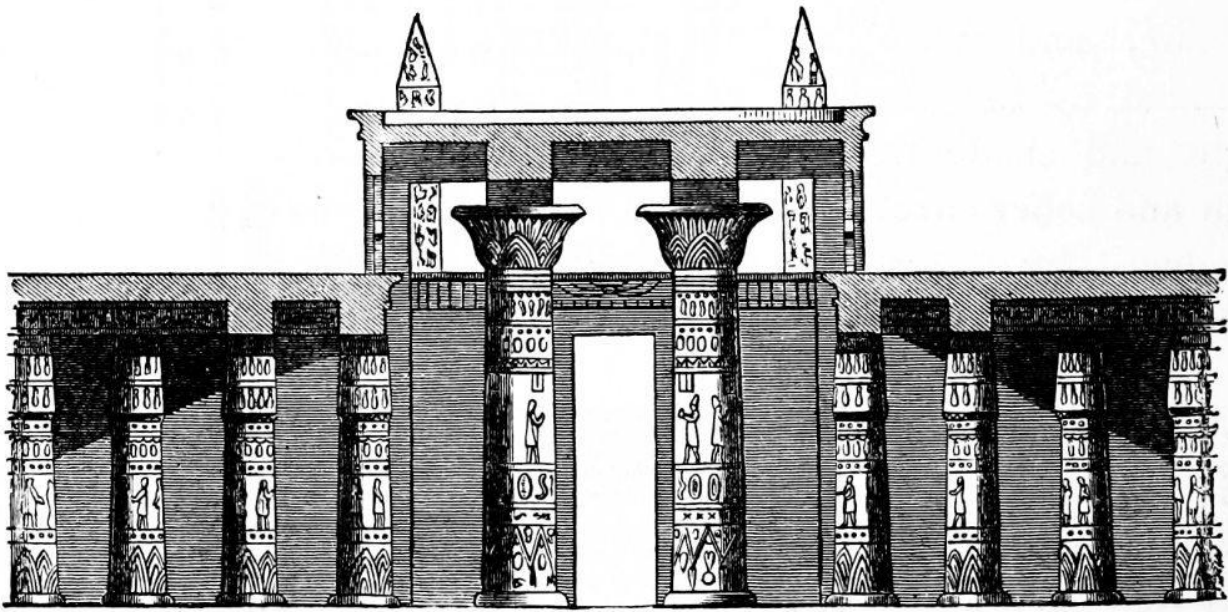
[back](#)



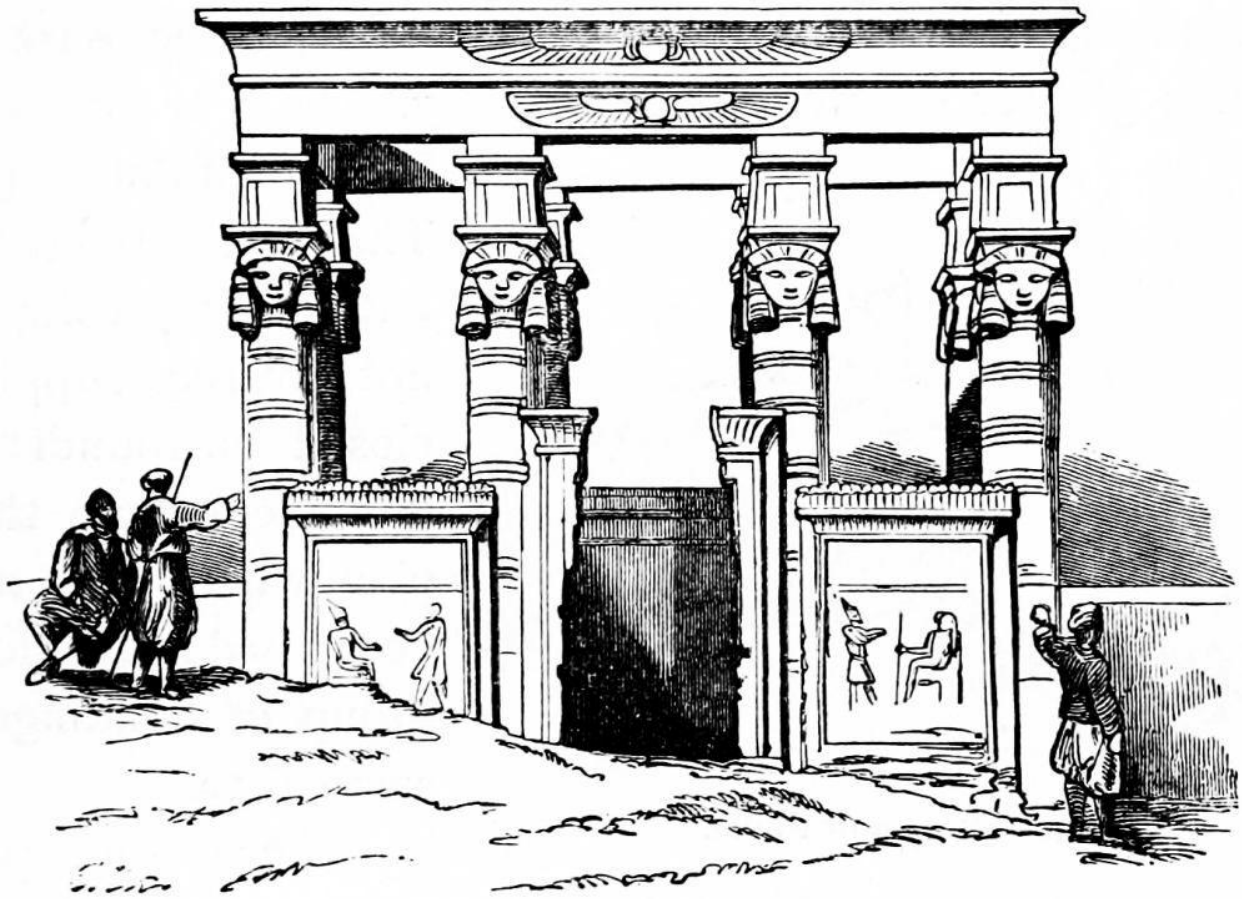
[back](#)



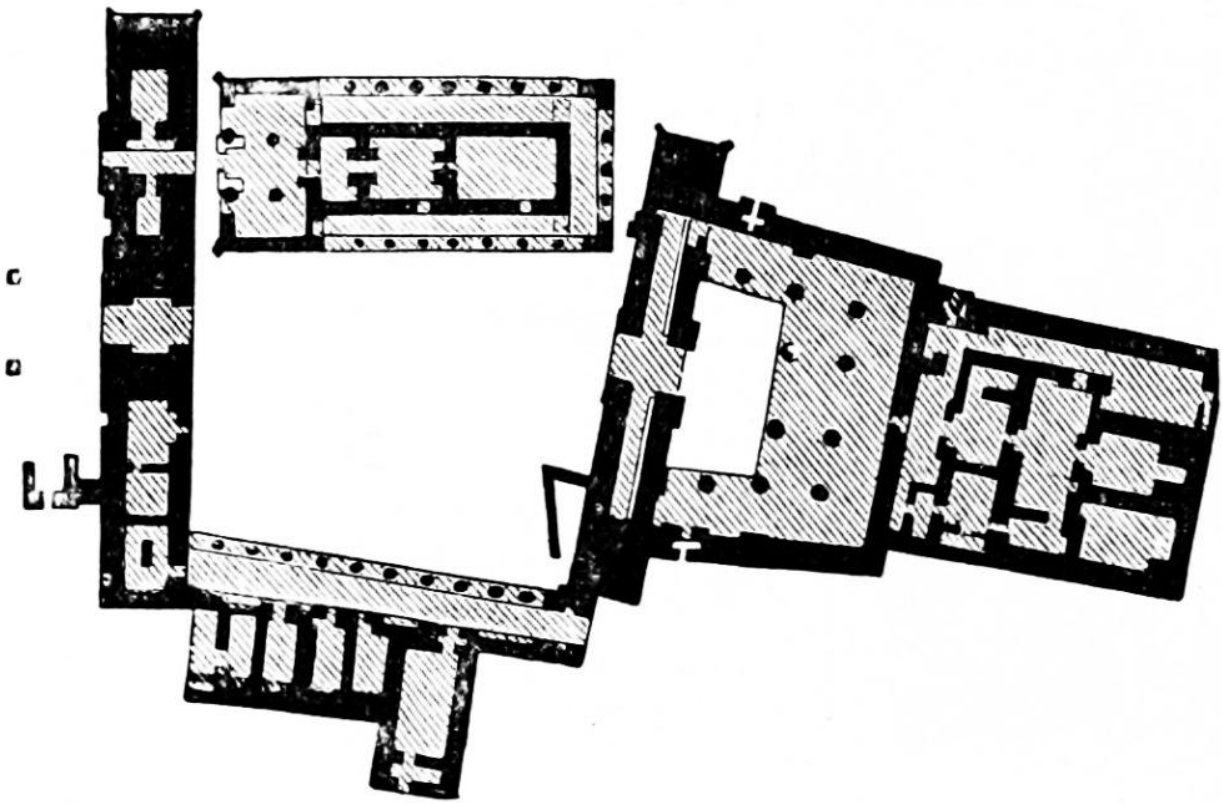
[back](#)



[back](#)



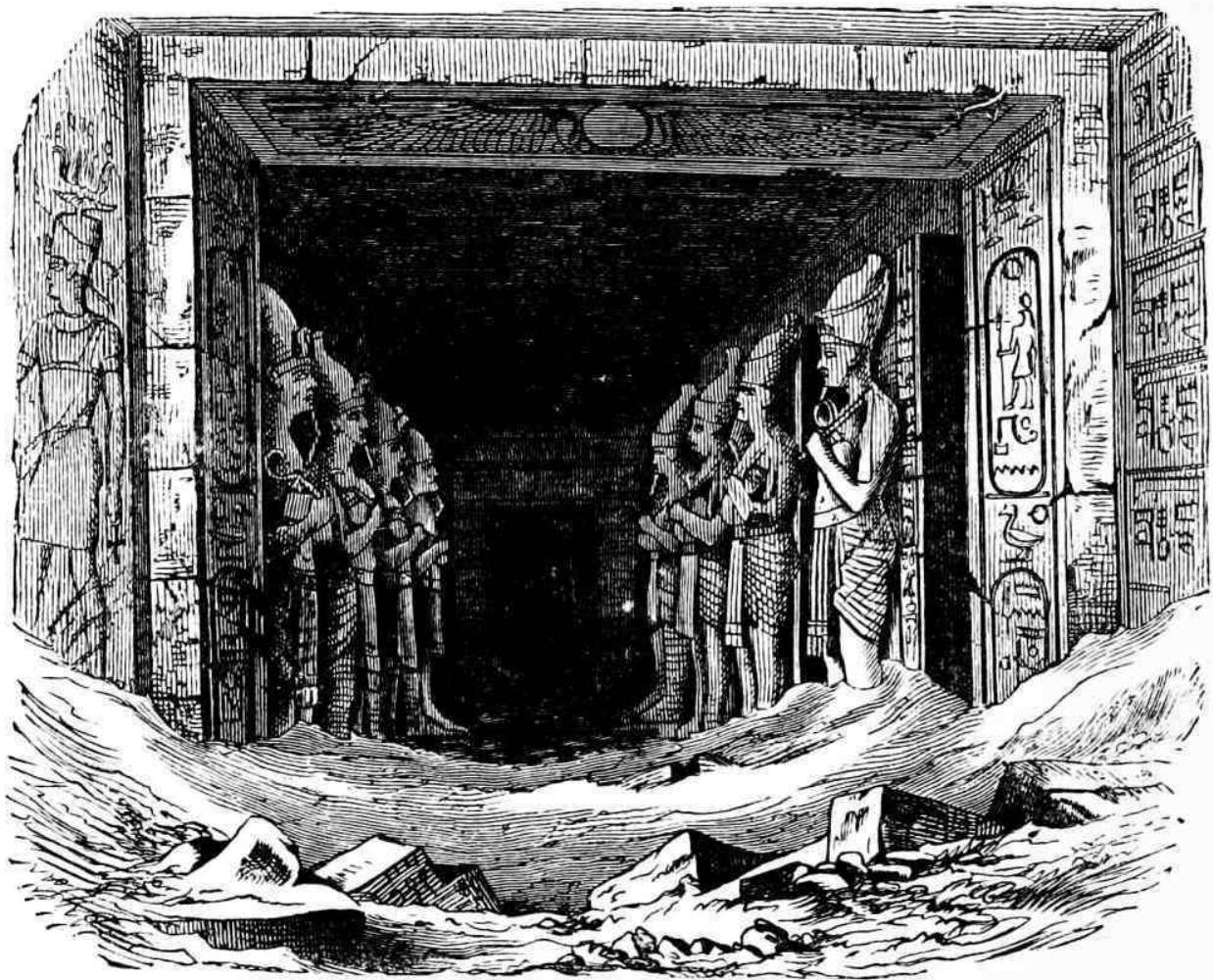
[back](#)



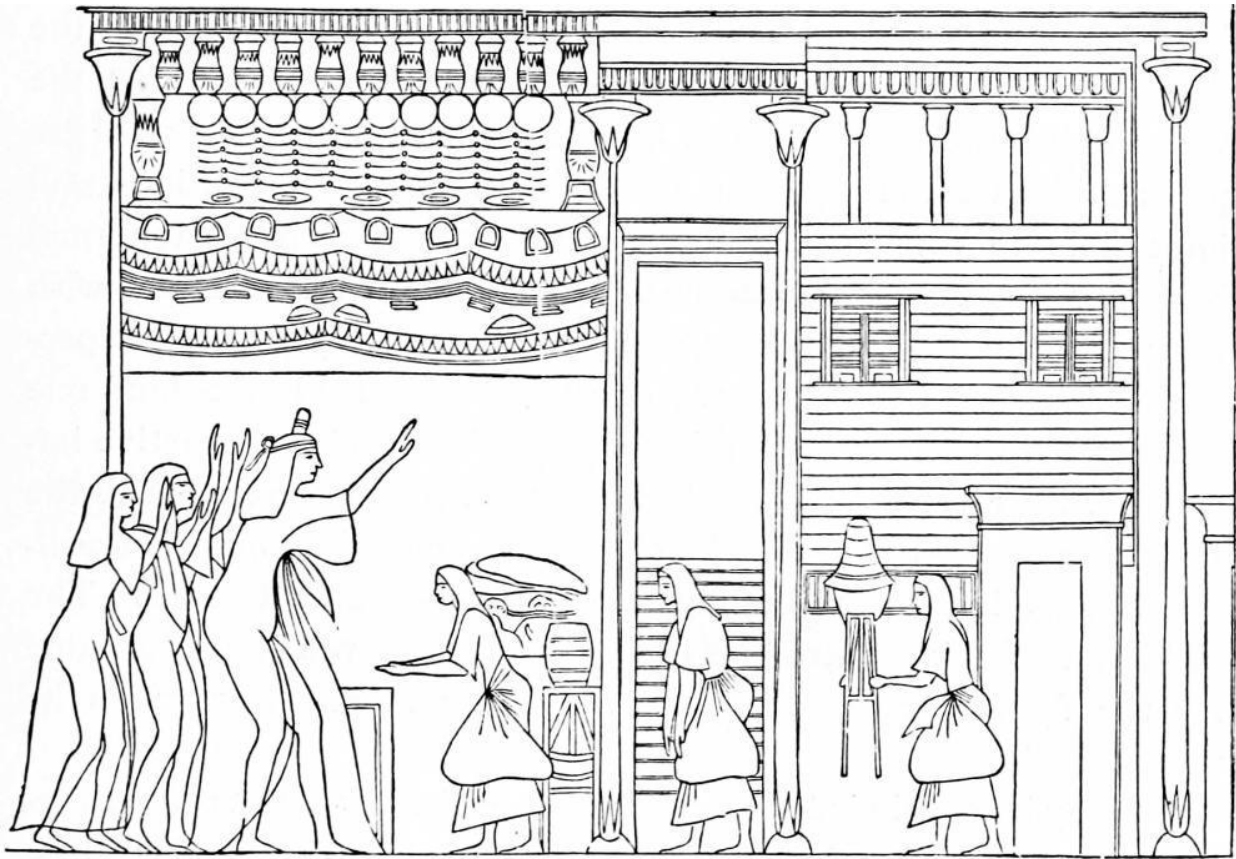
[back](#)



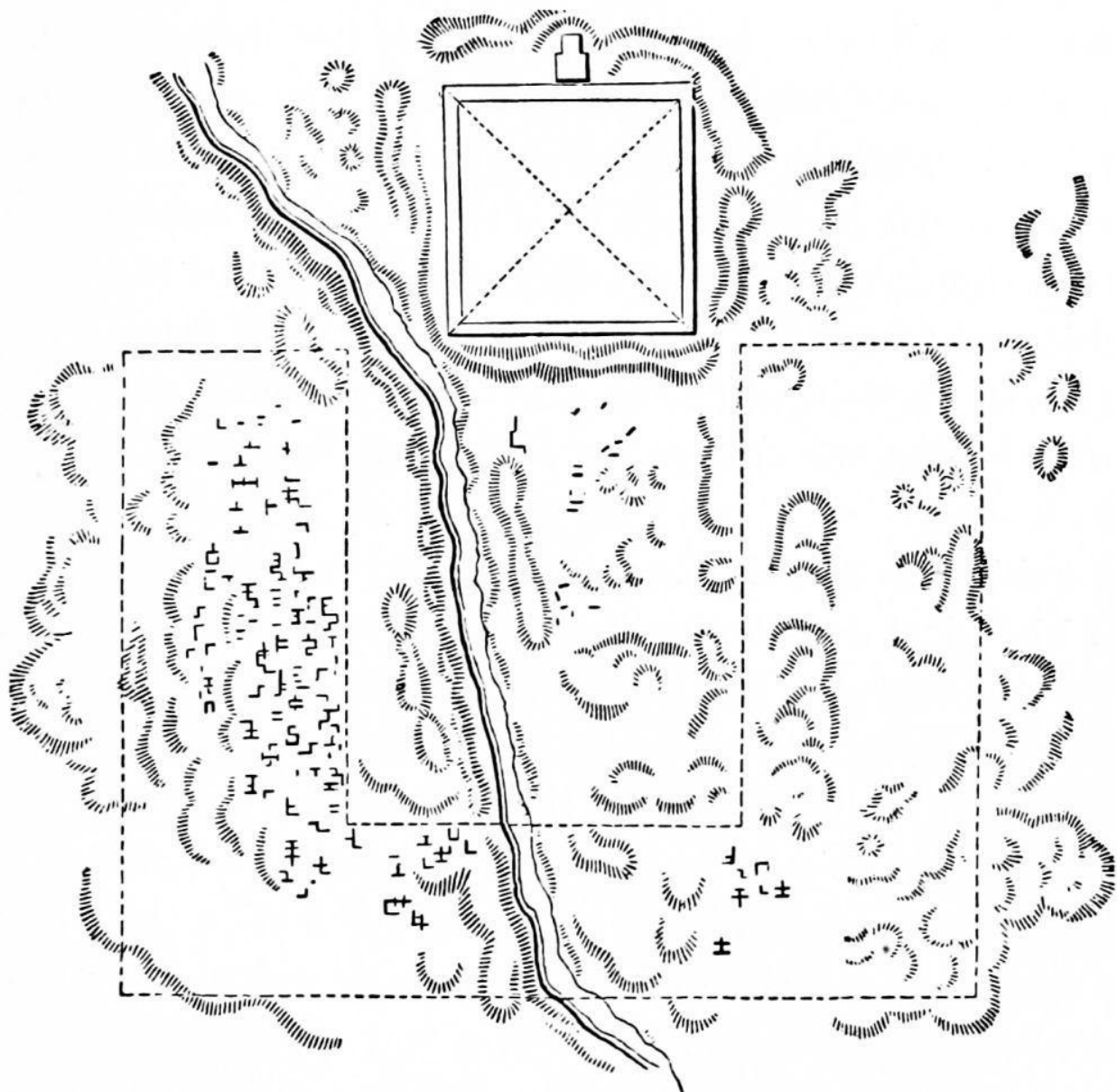
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



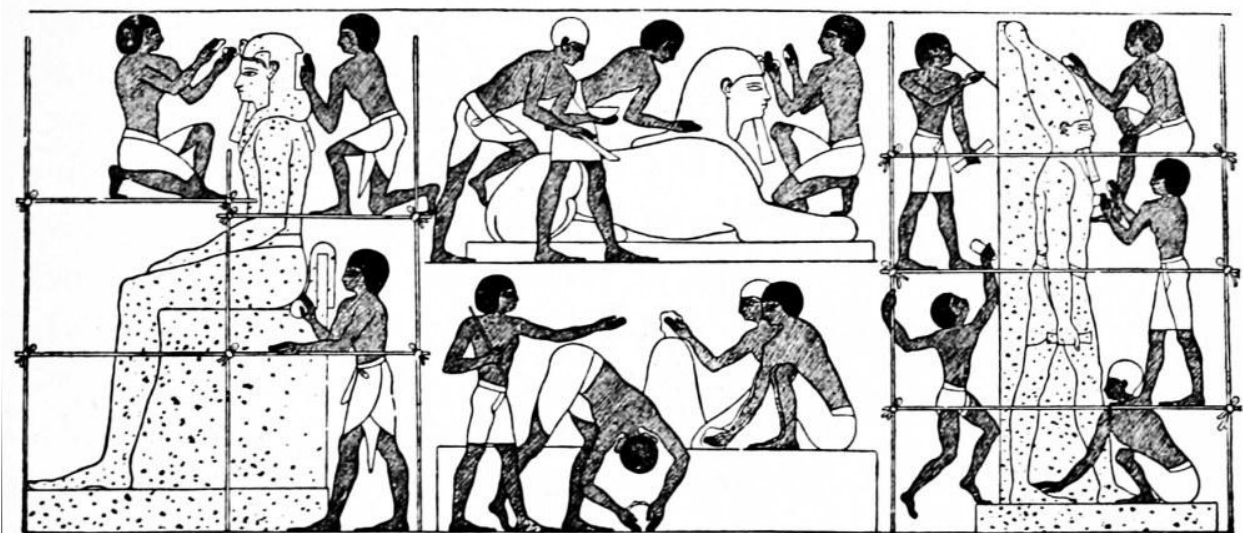
[back](#)



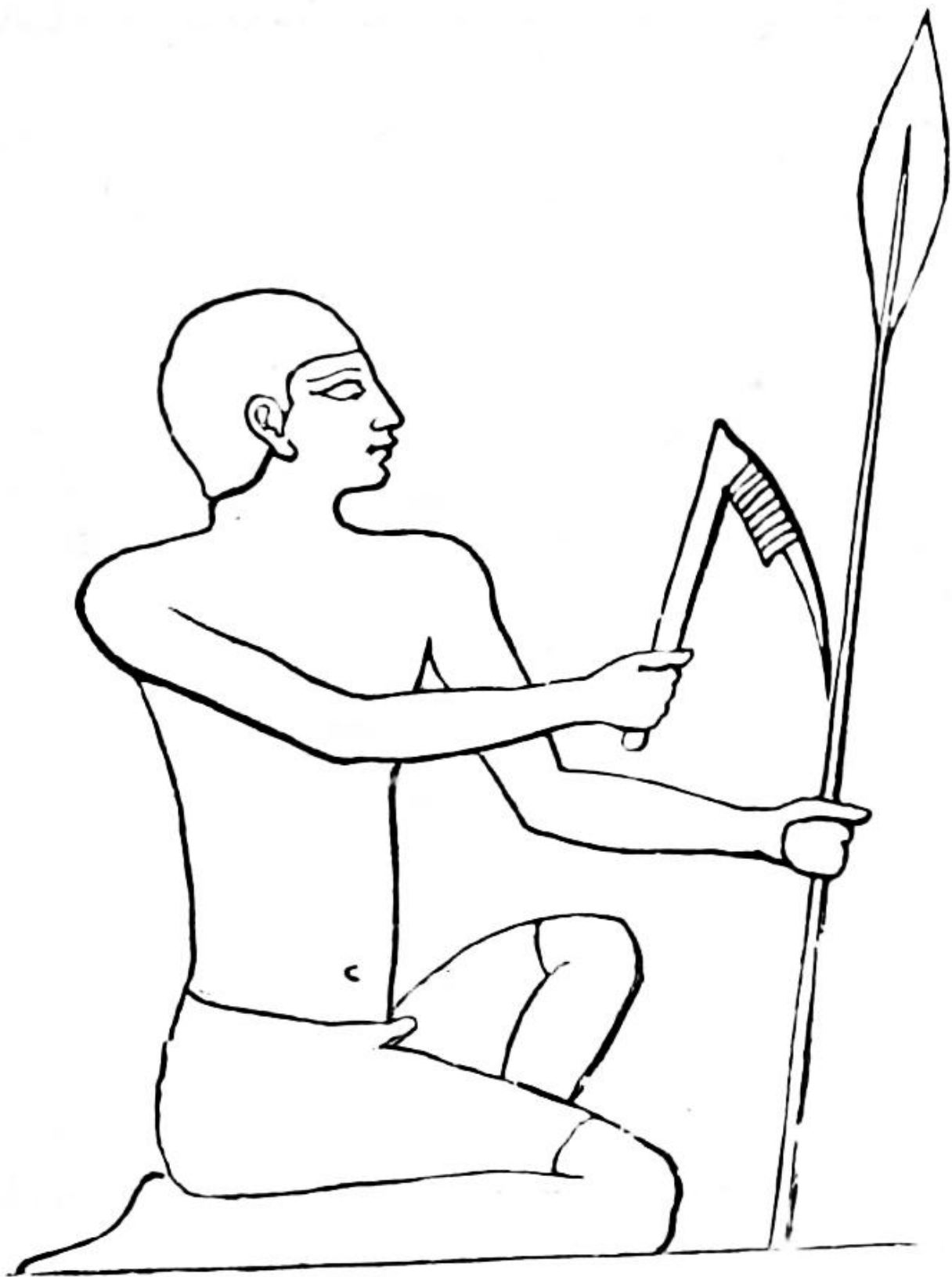
[back](#)



[back](#)



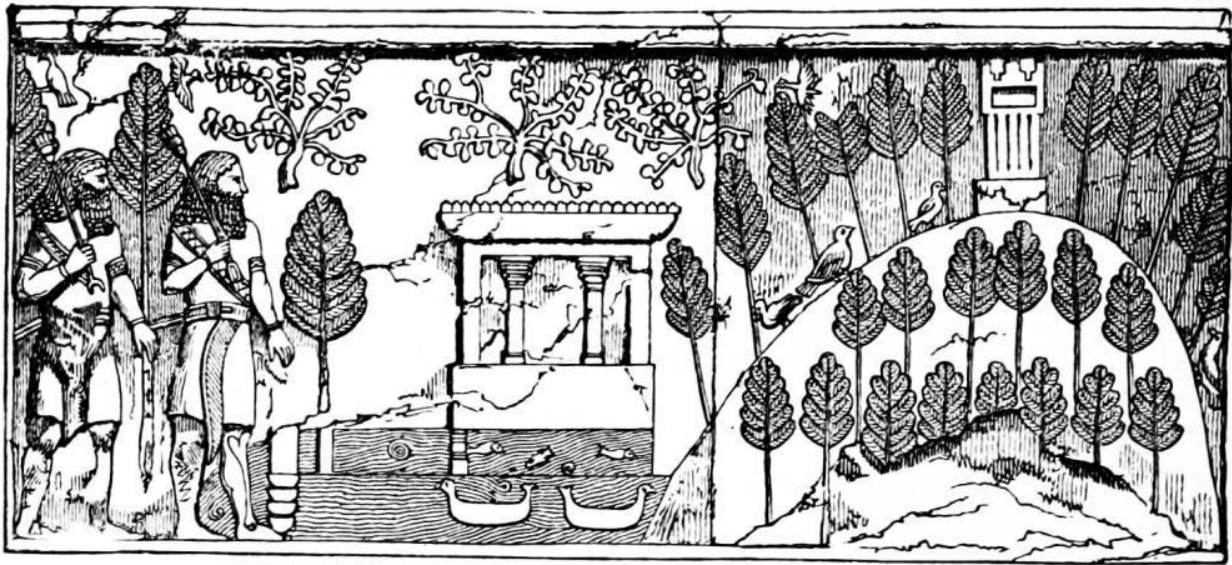
[back](#)



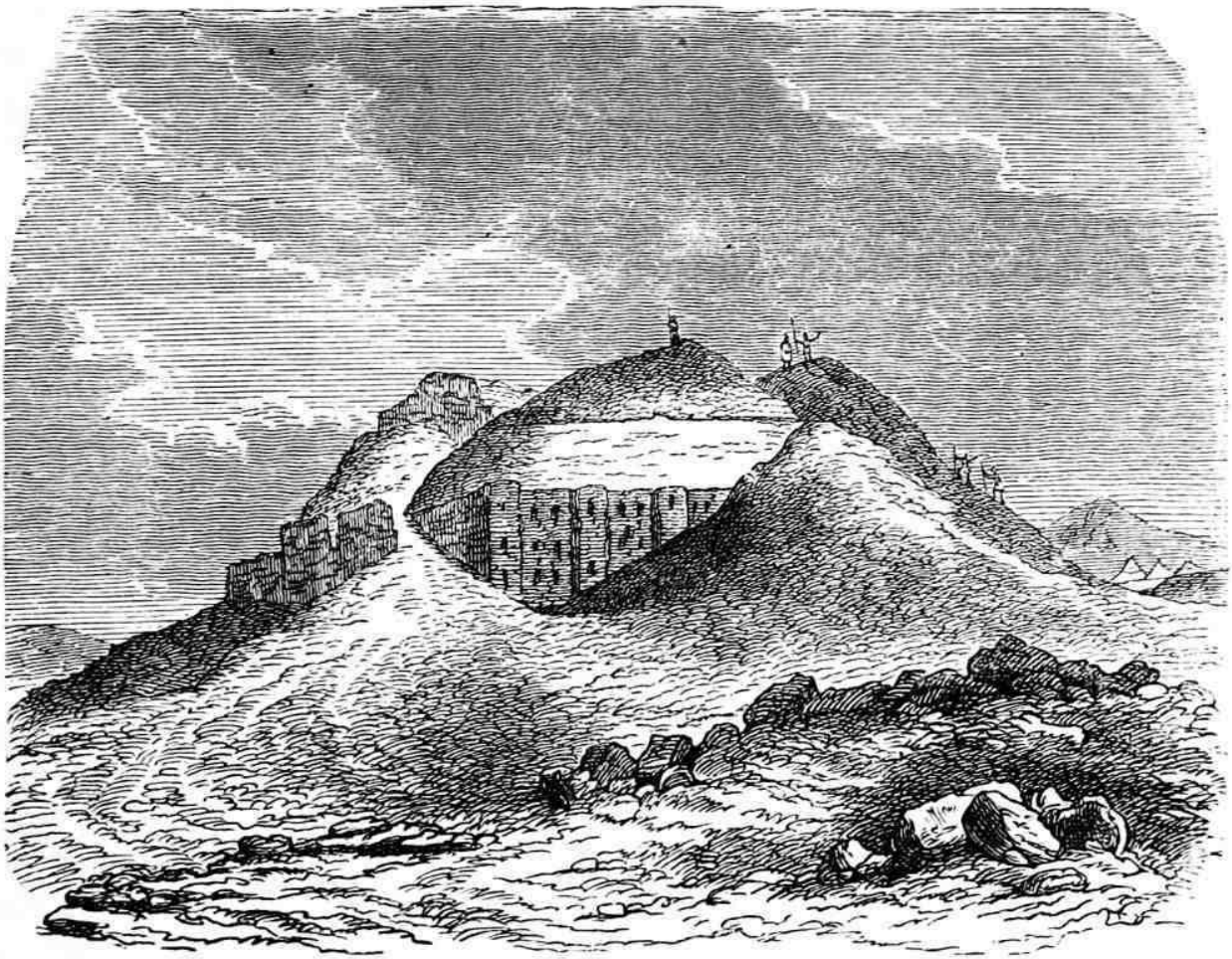
[back](#)



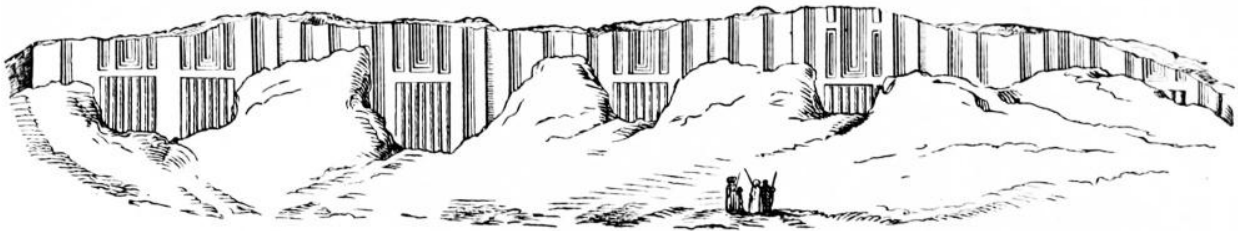
[back](#)



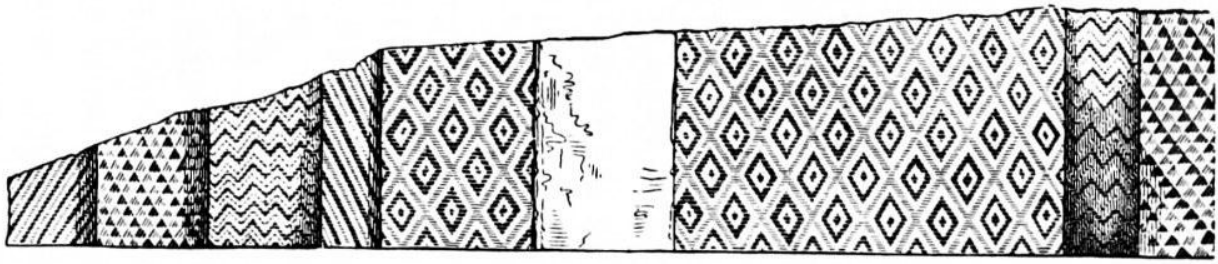
[back](#)



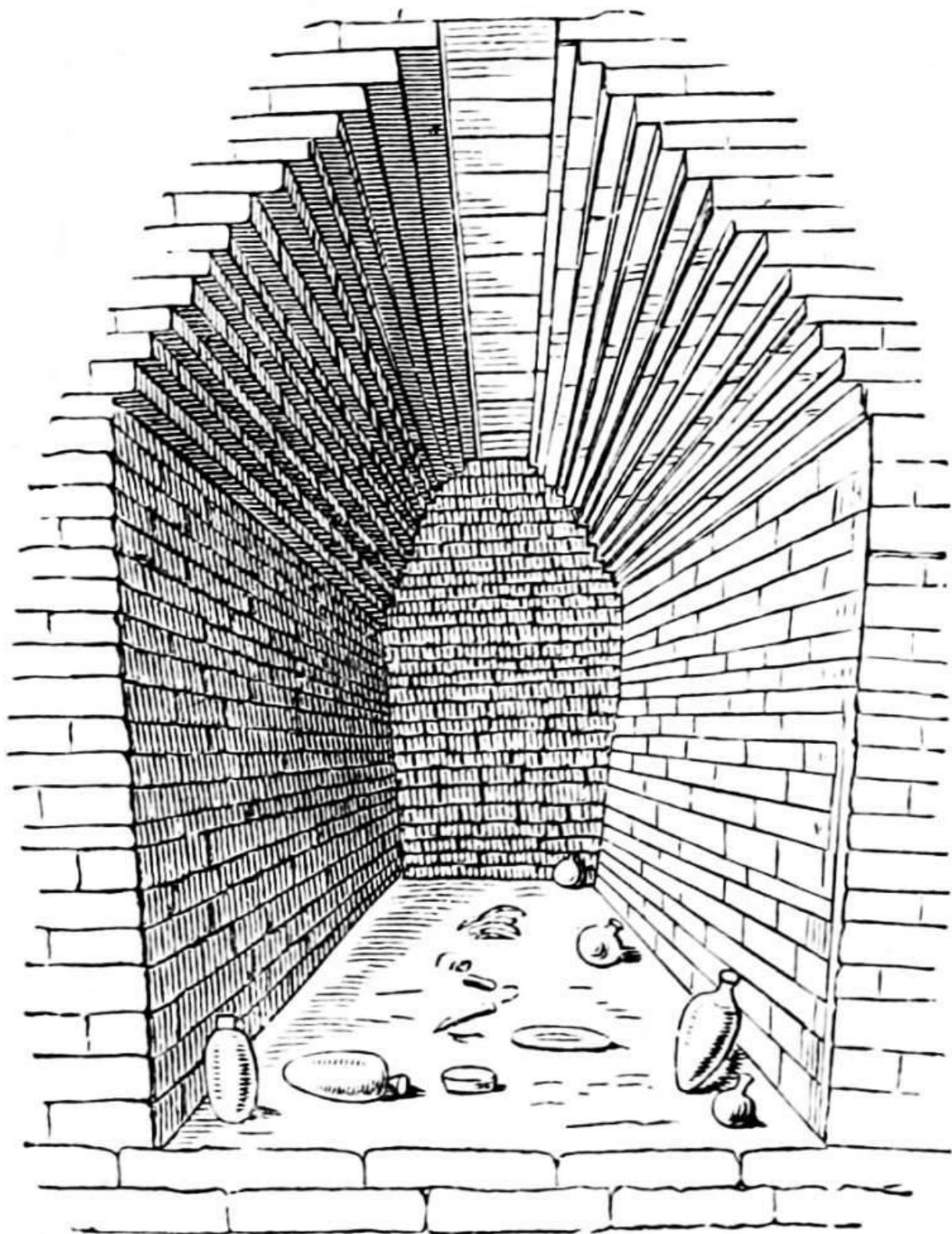
[back](#)



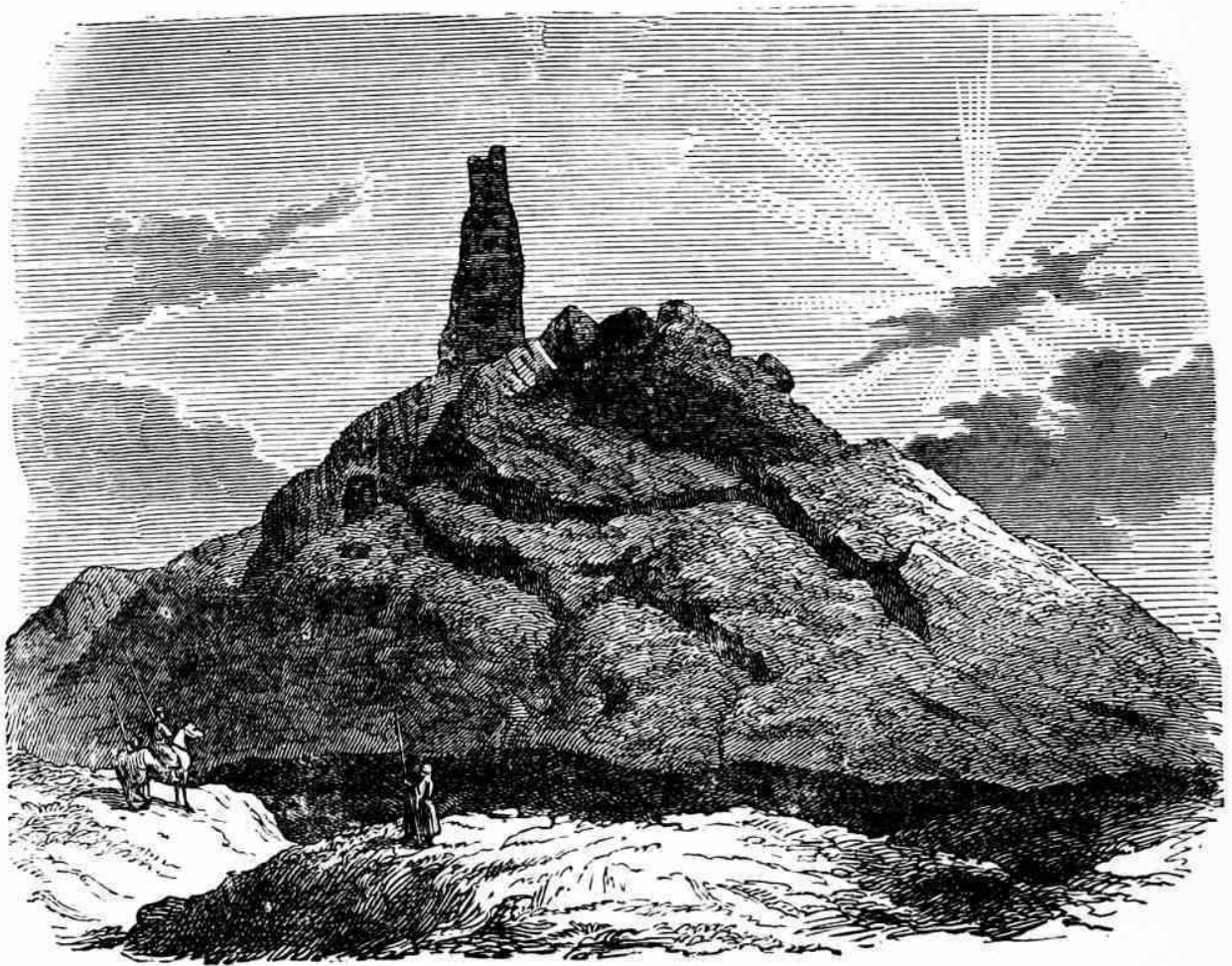
[back](#)



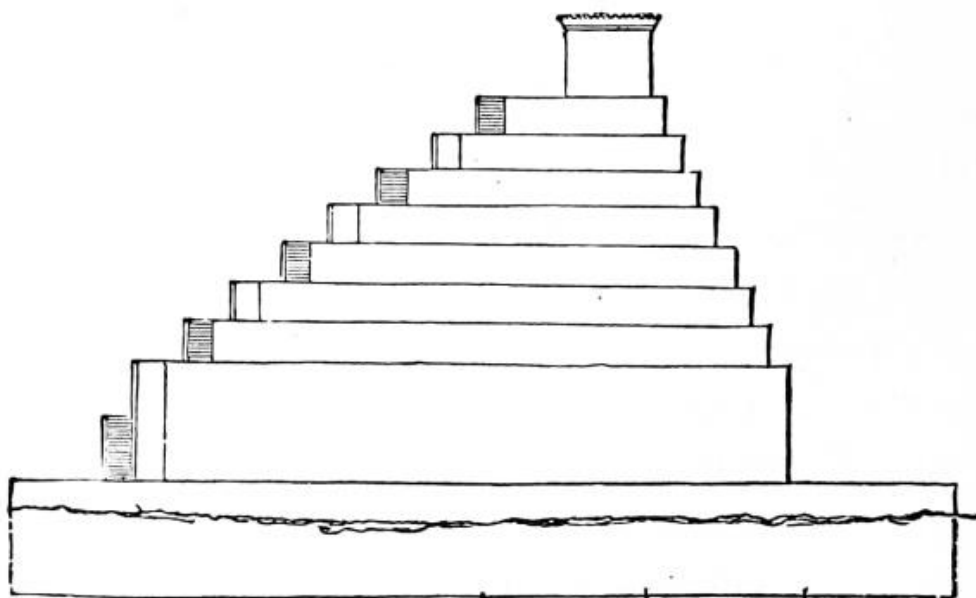
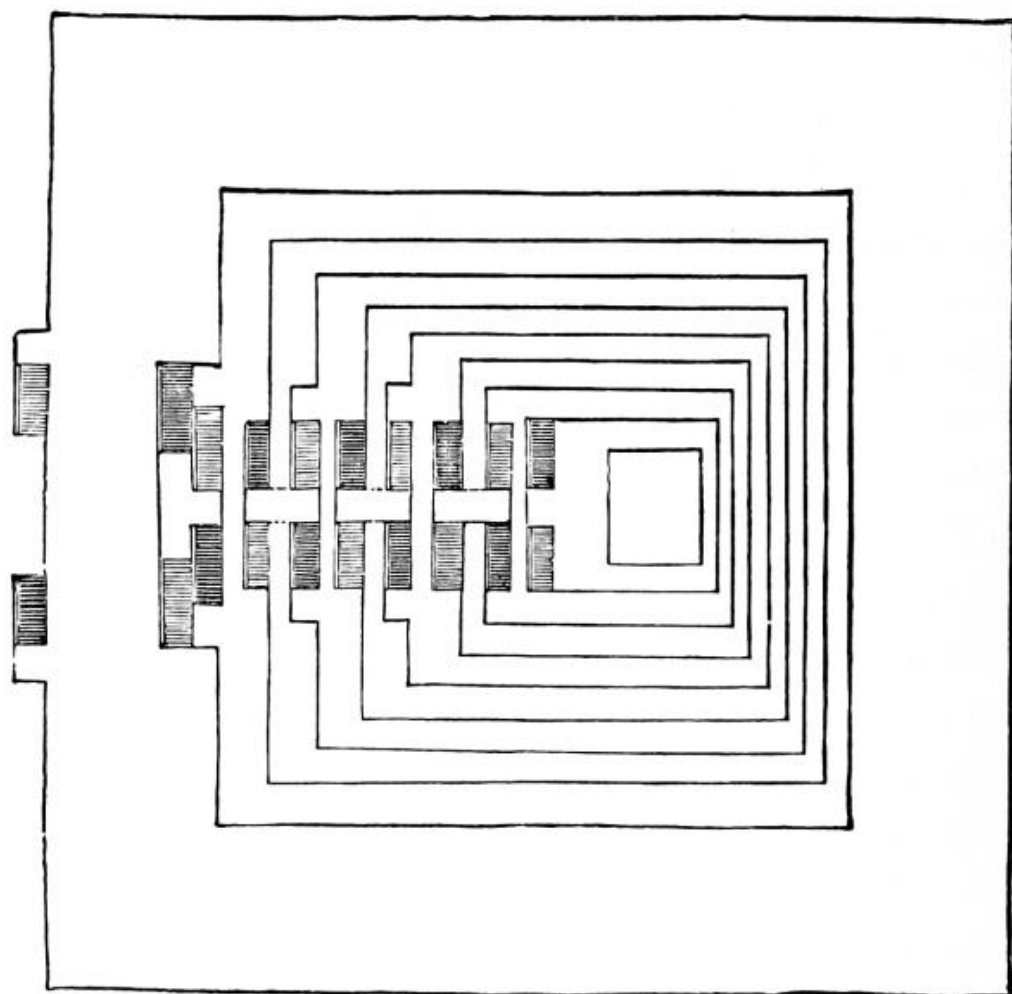
[back](#)



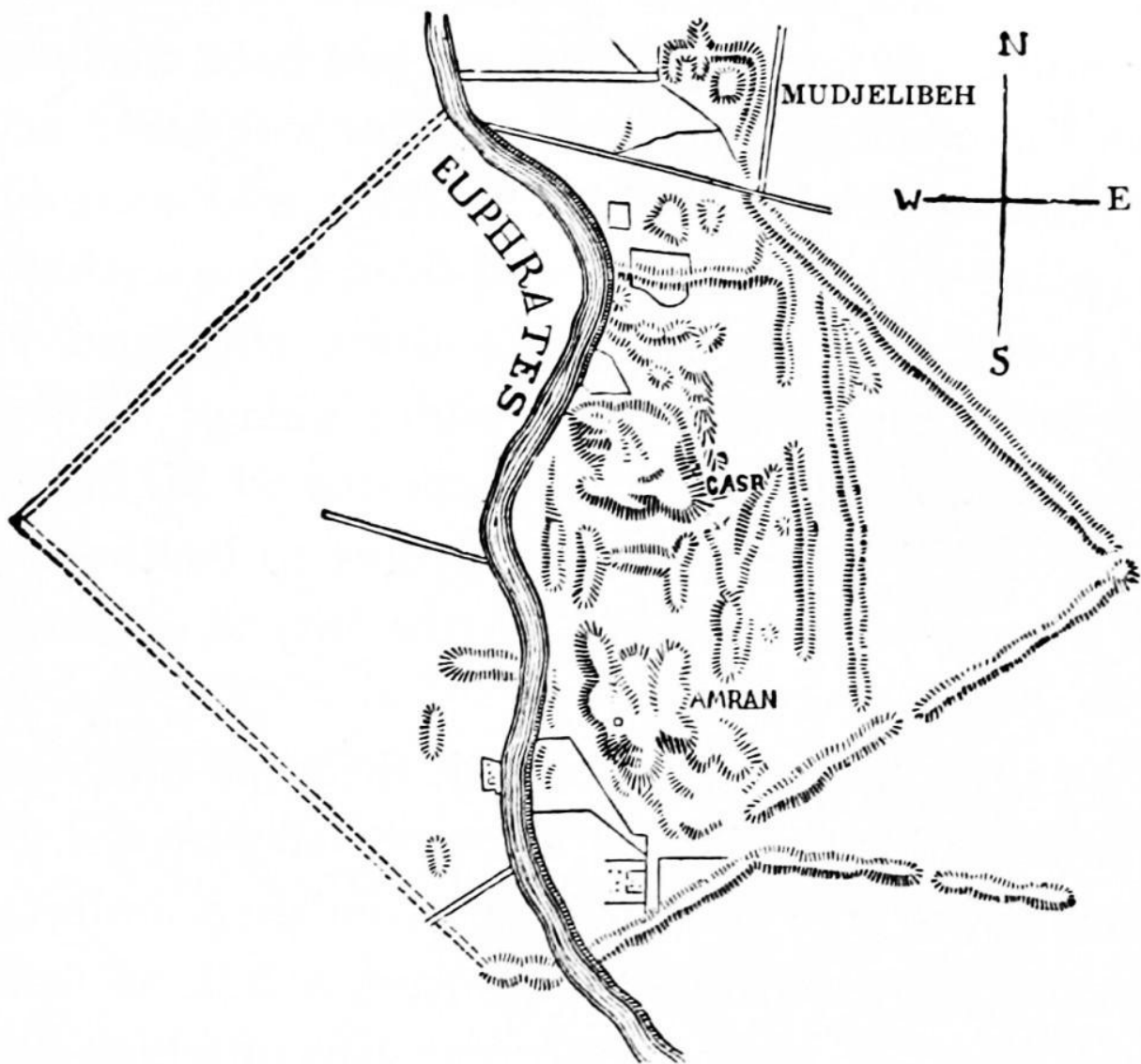
[back](#)



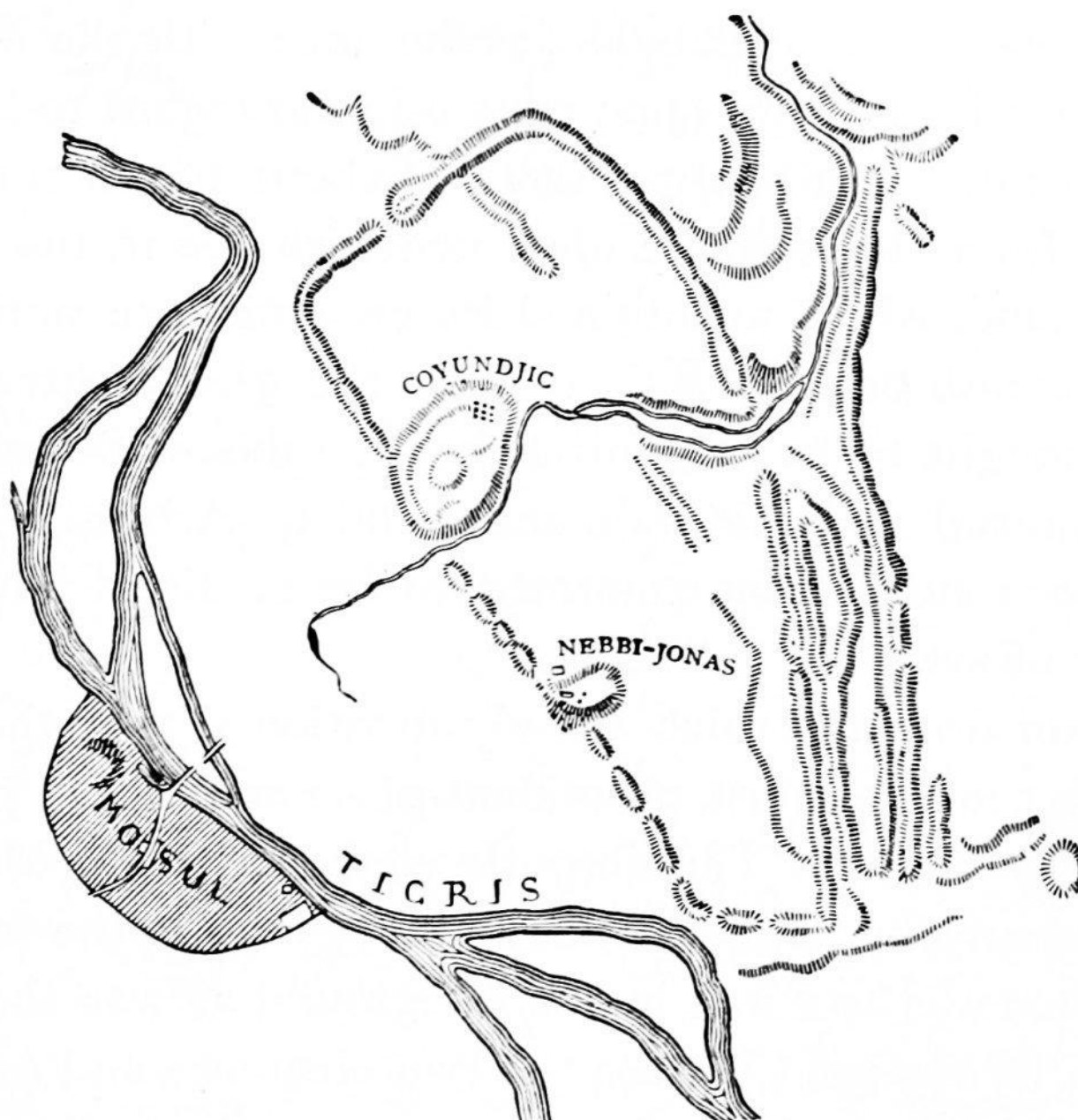
[back](#)



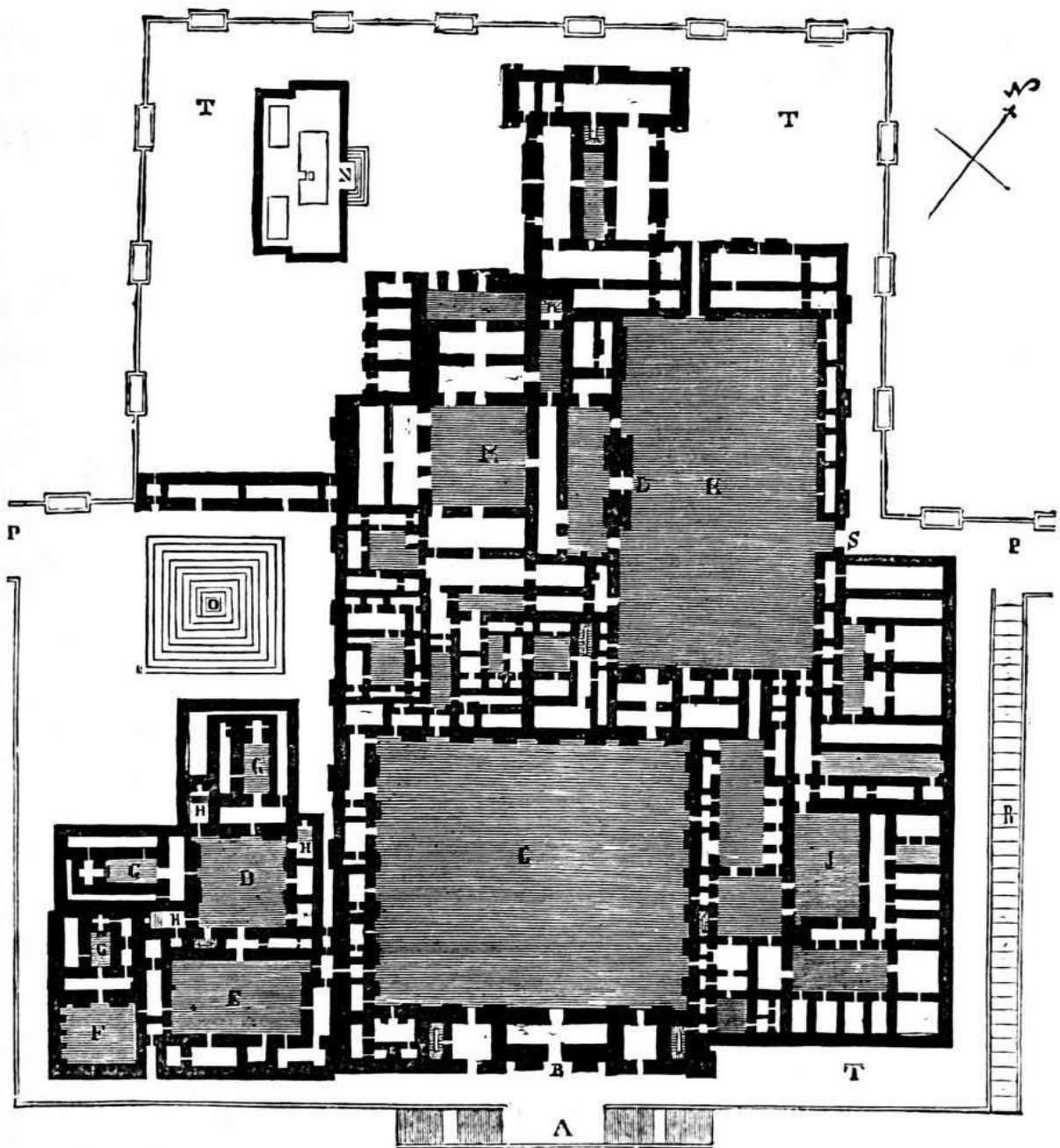
[back](#)



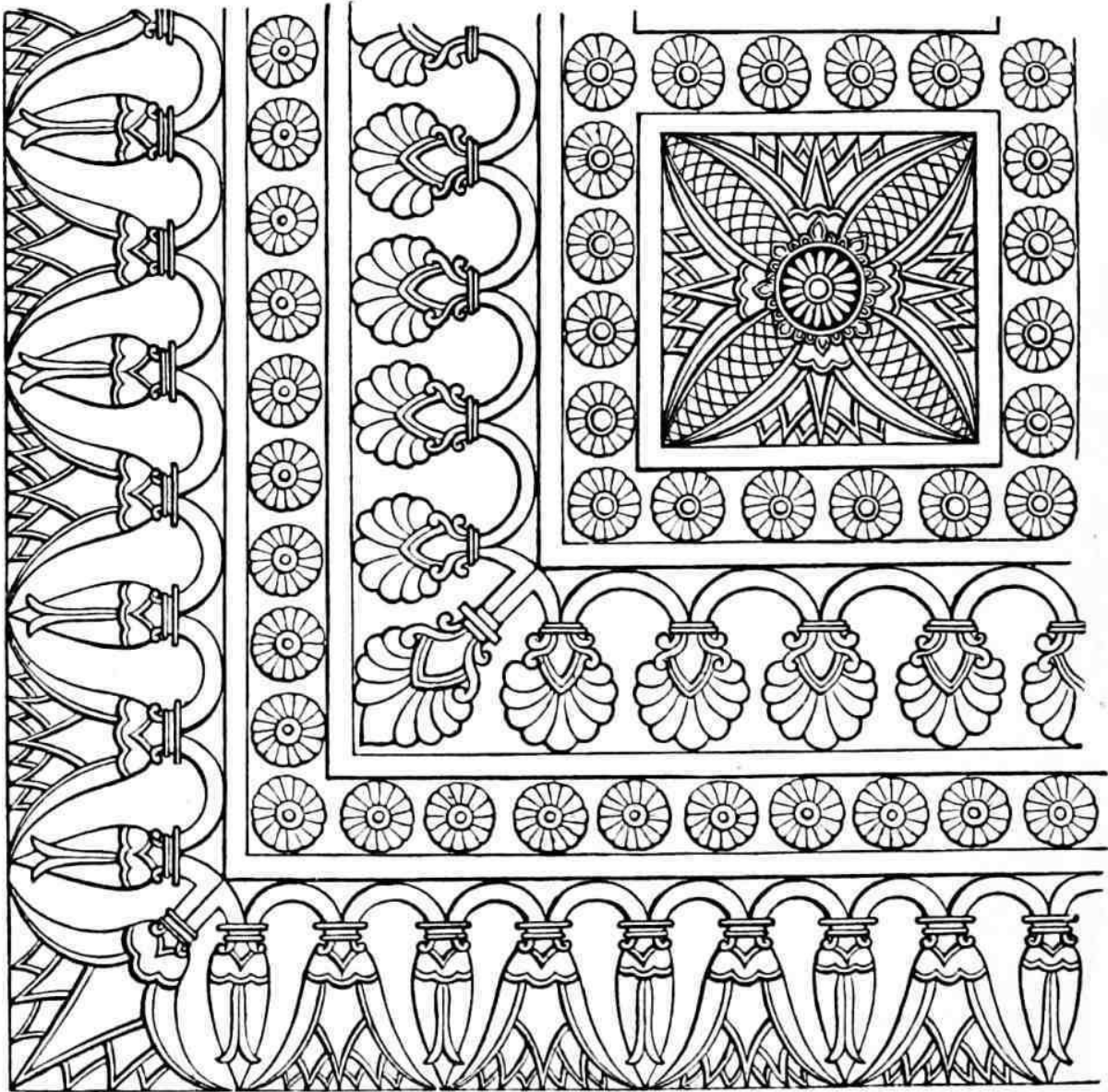
[back](#)



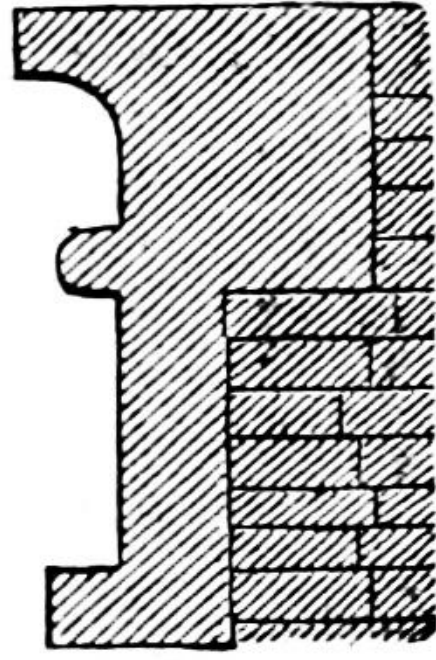
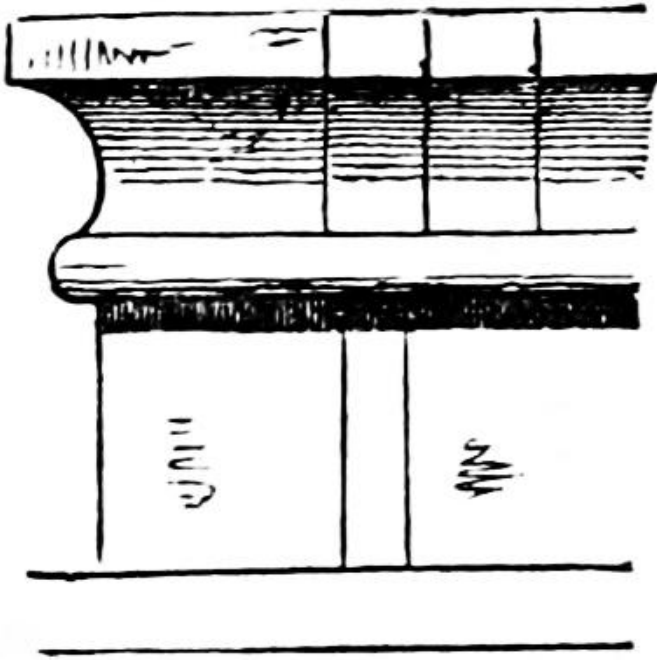
[back](#)



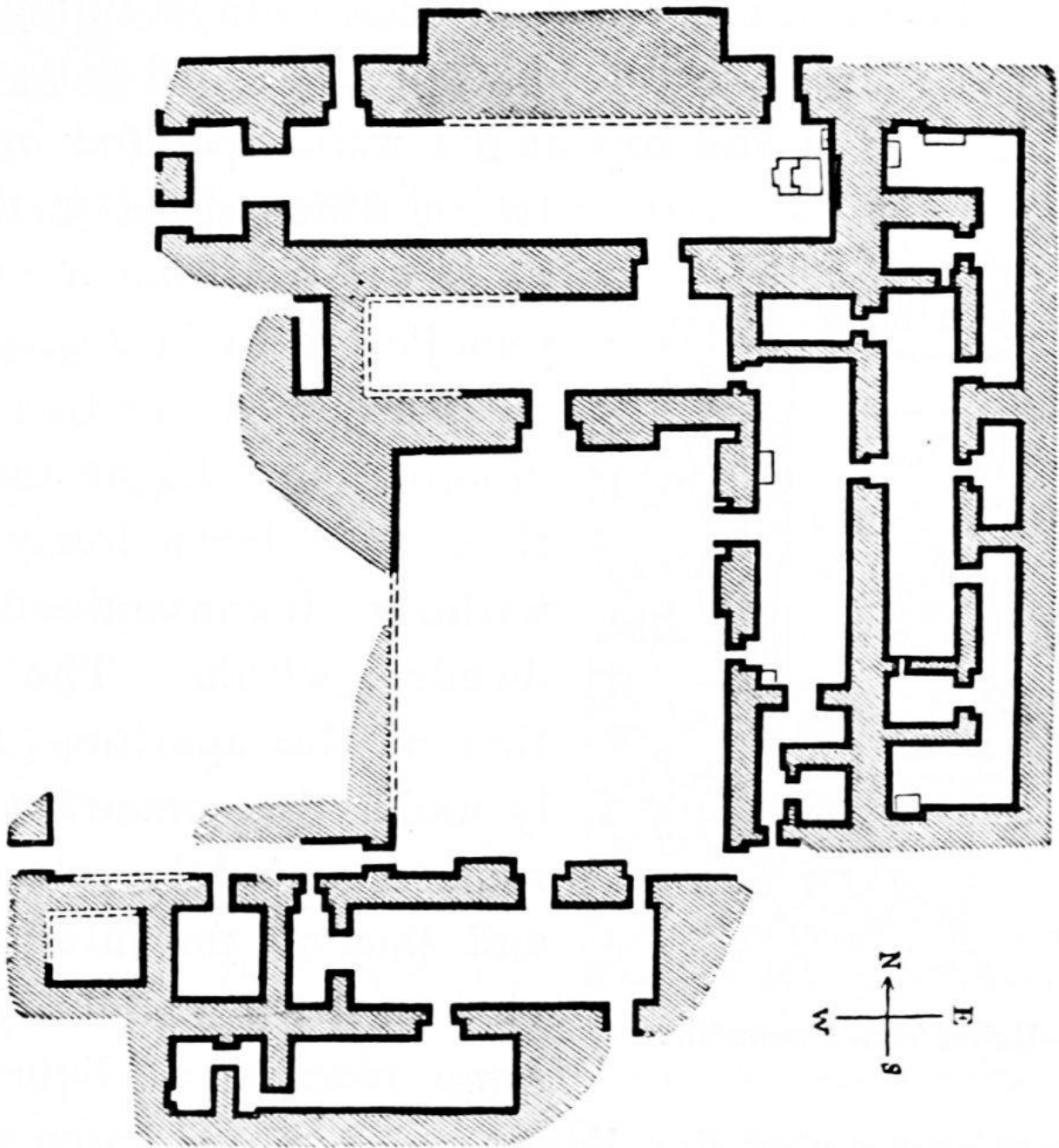
[back](#)



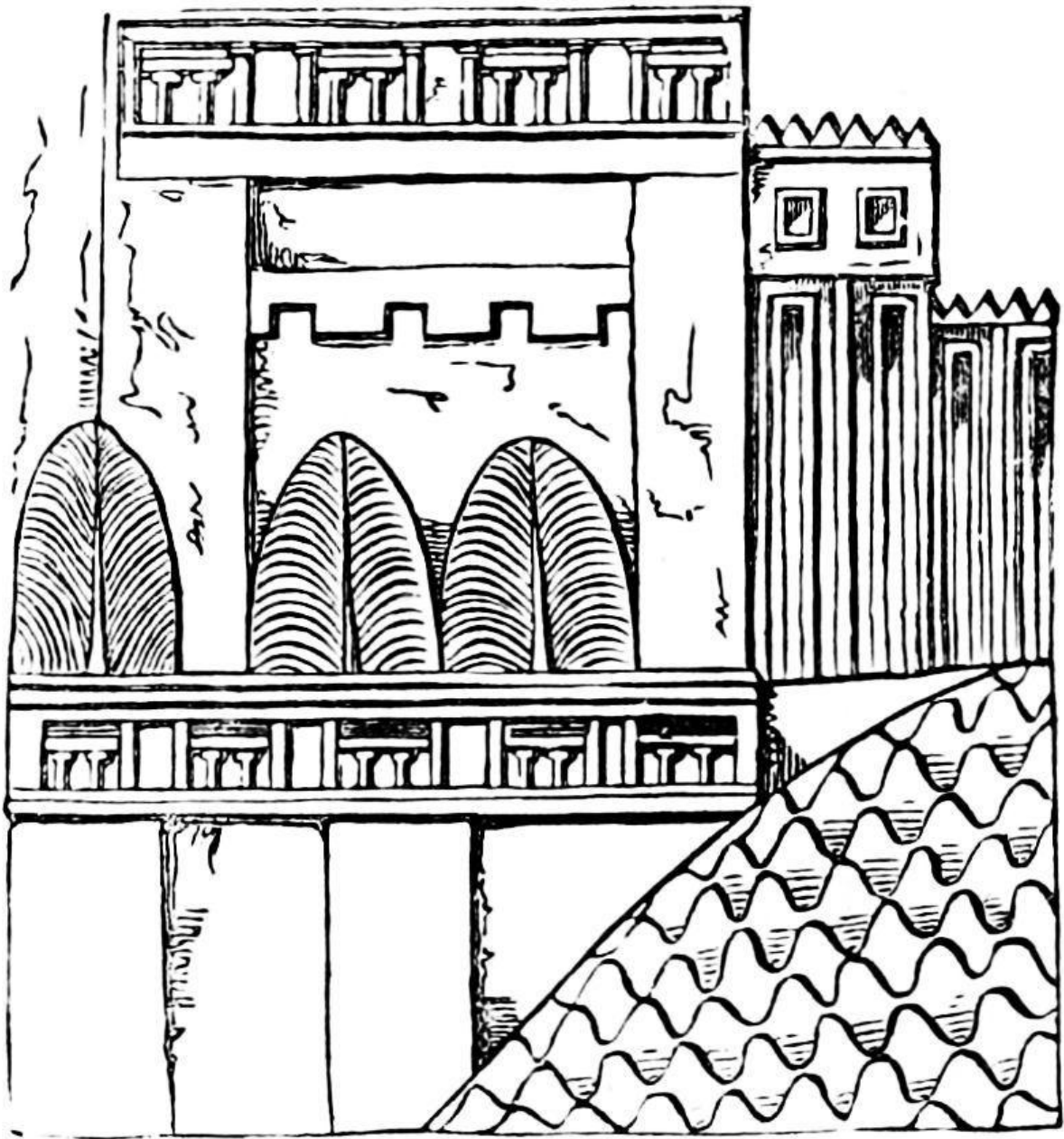
[back](#)



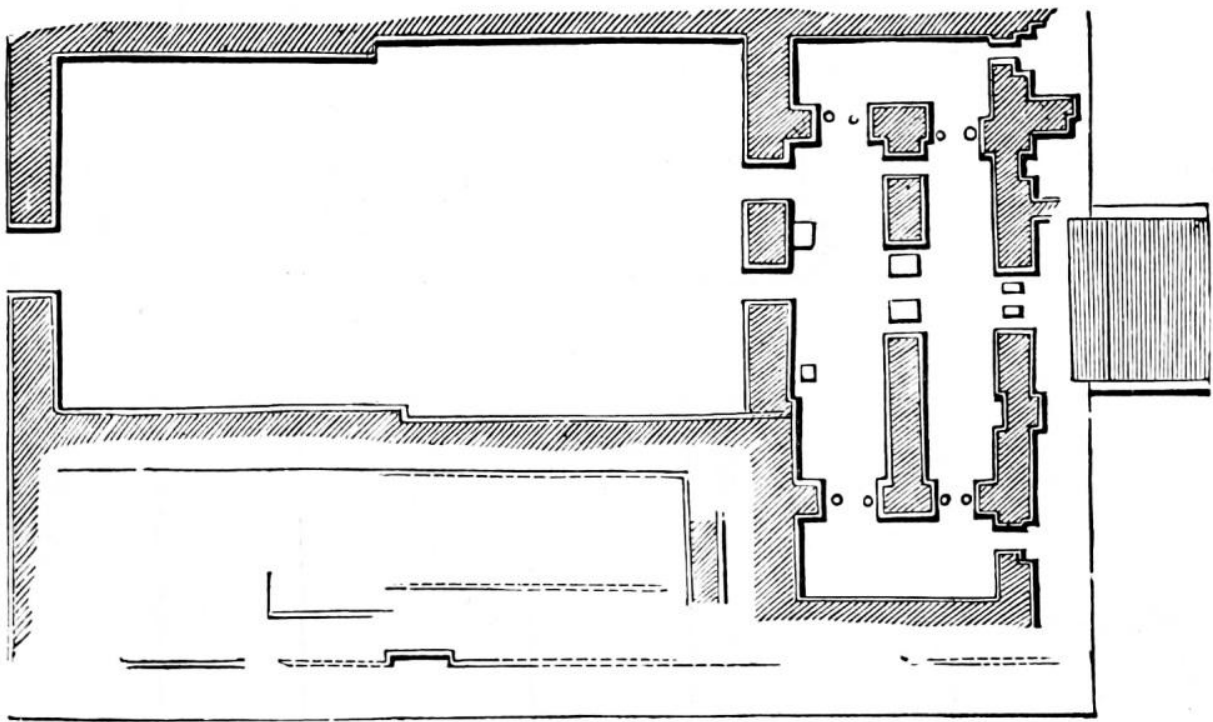
[back](#)



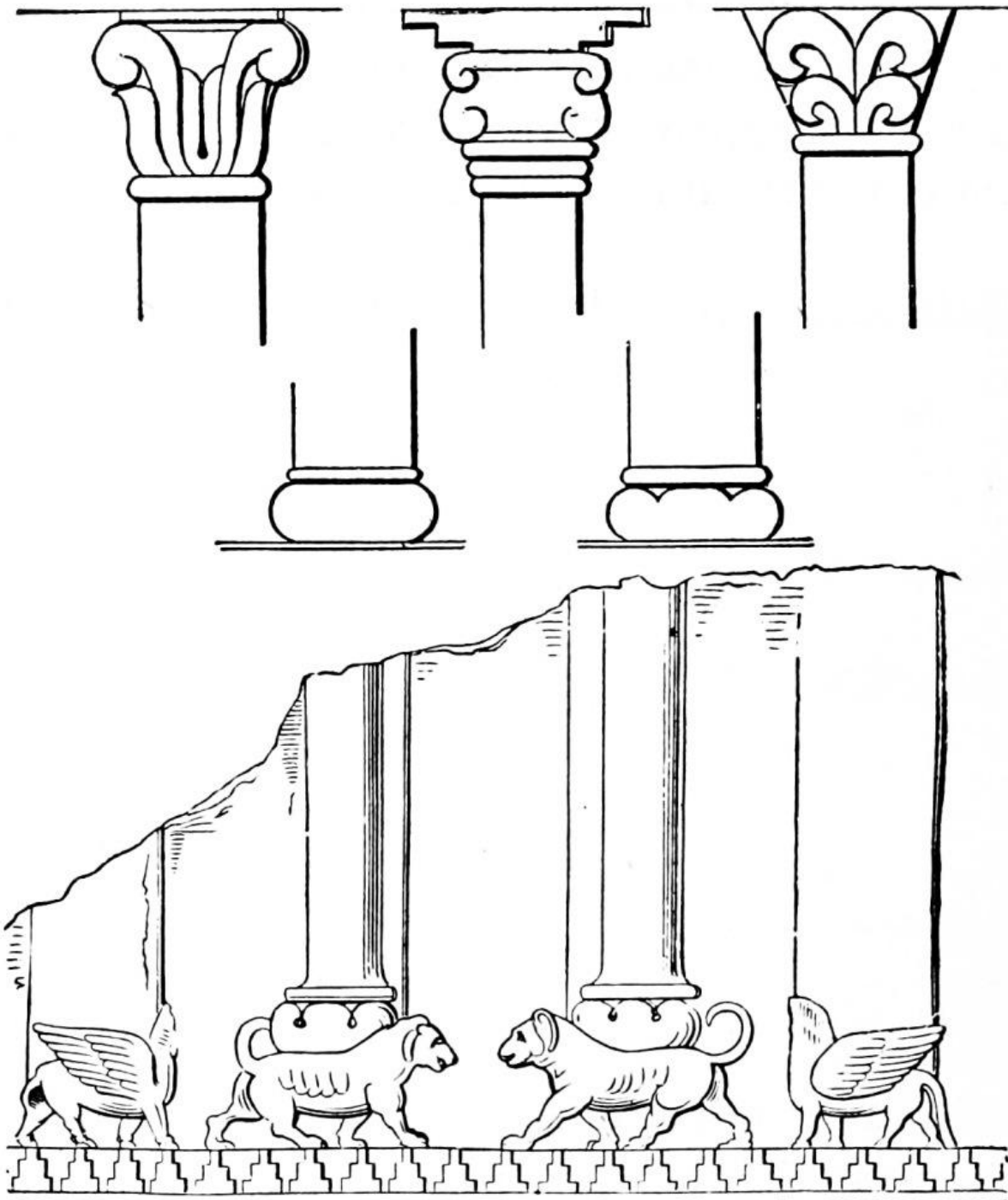
[back](#)



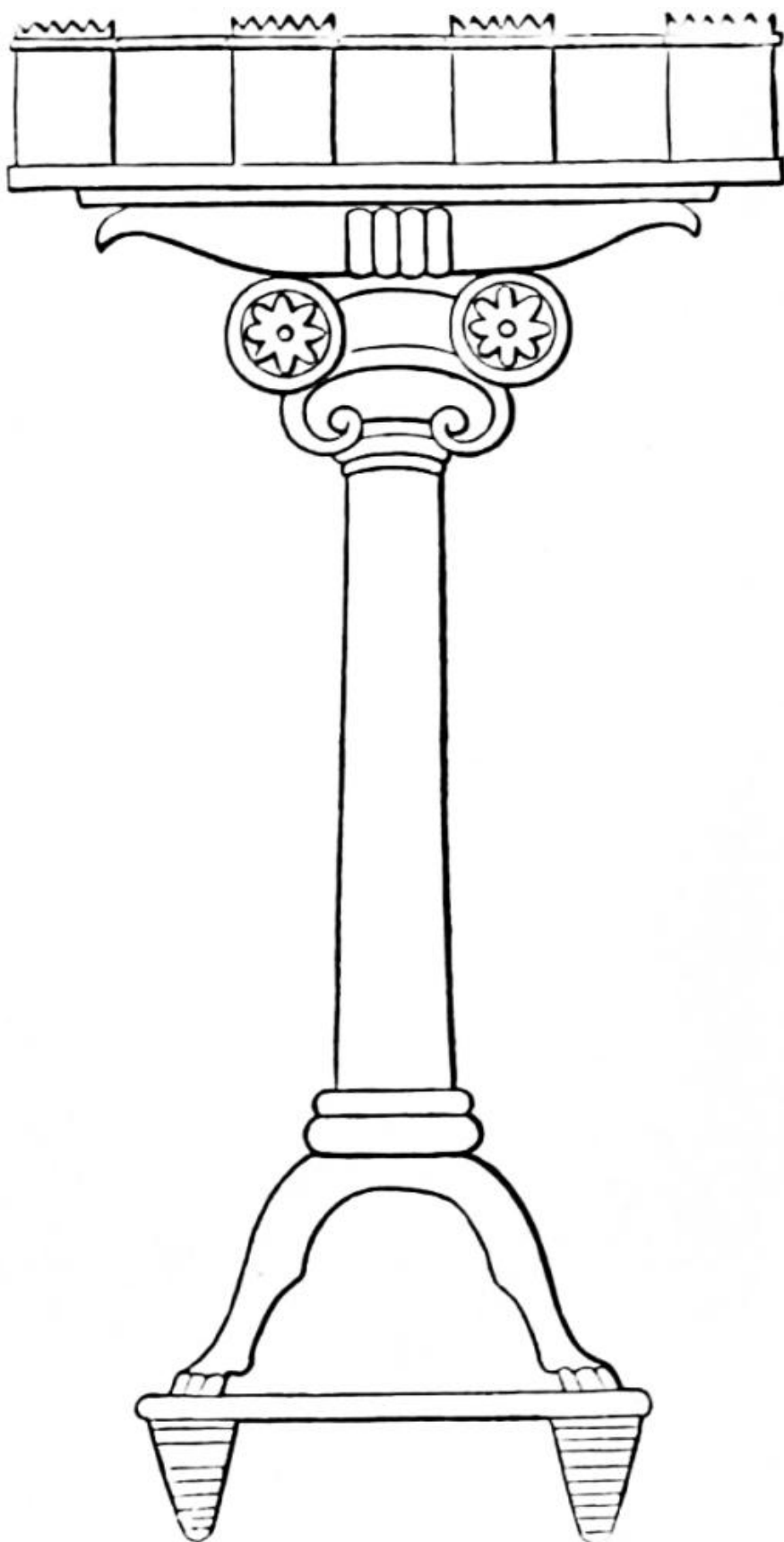
[back](#)



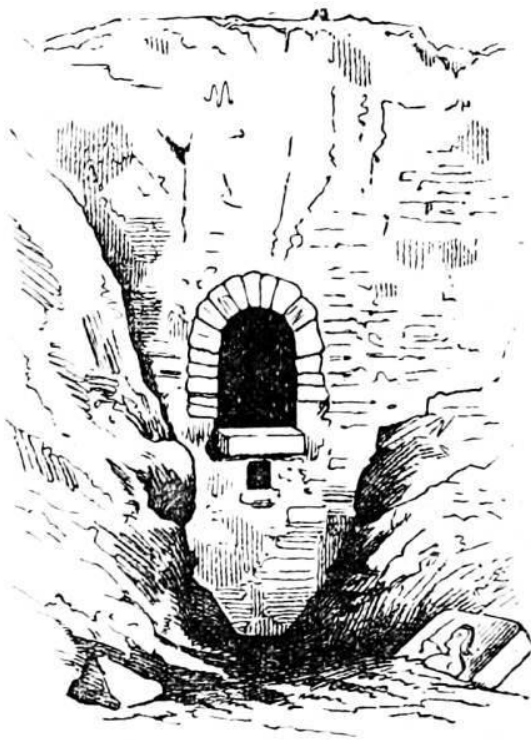
[back](#)



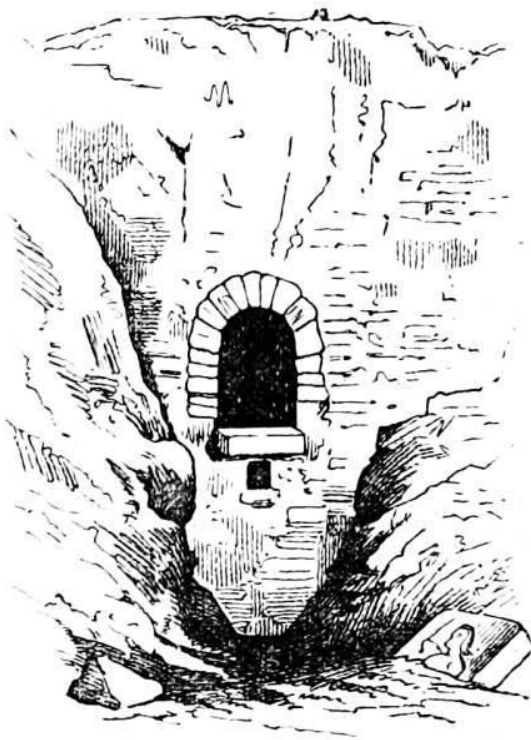
[back](#)



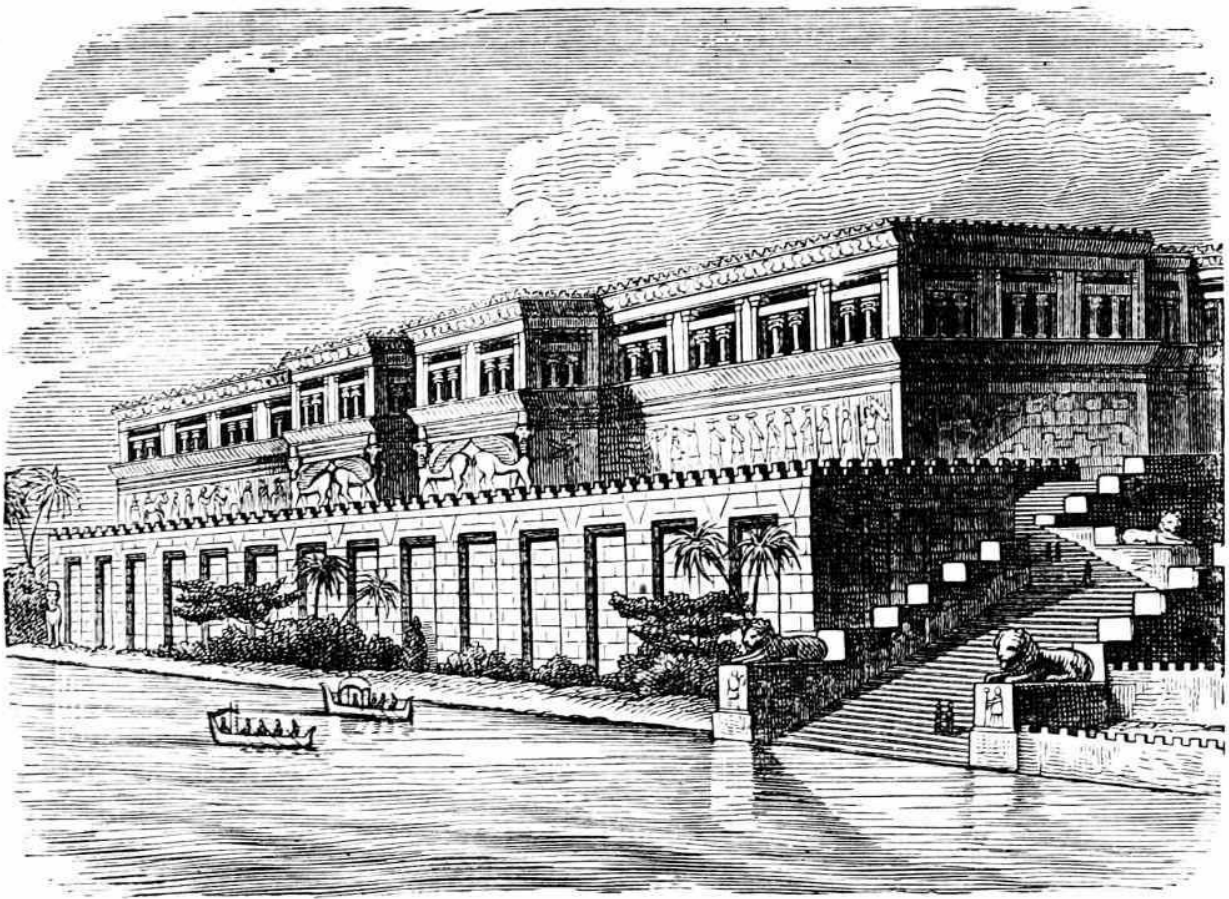
[back](#)



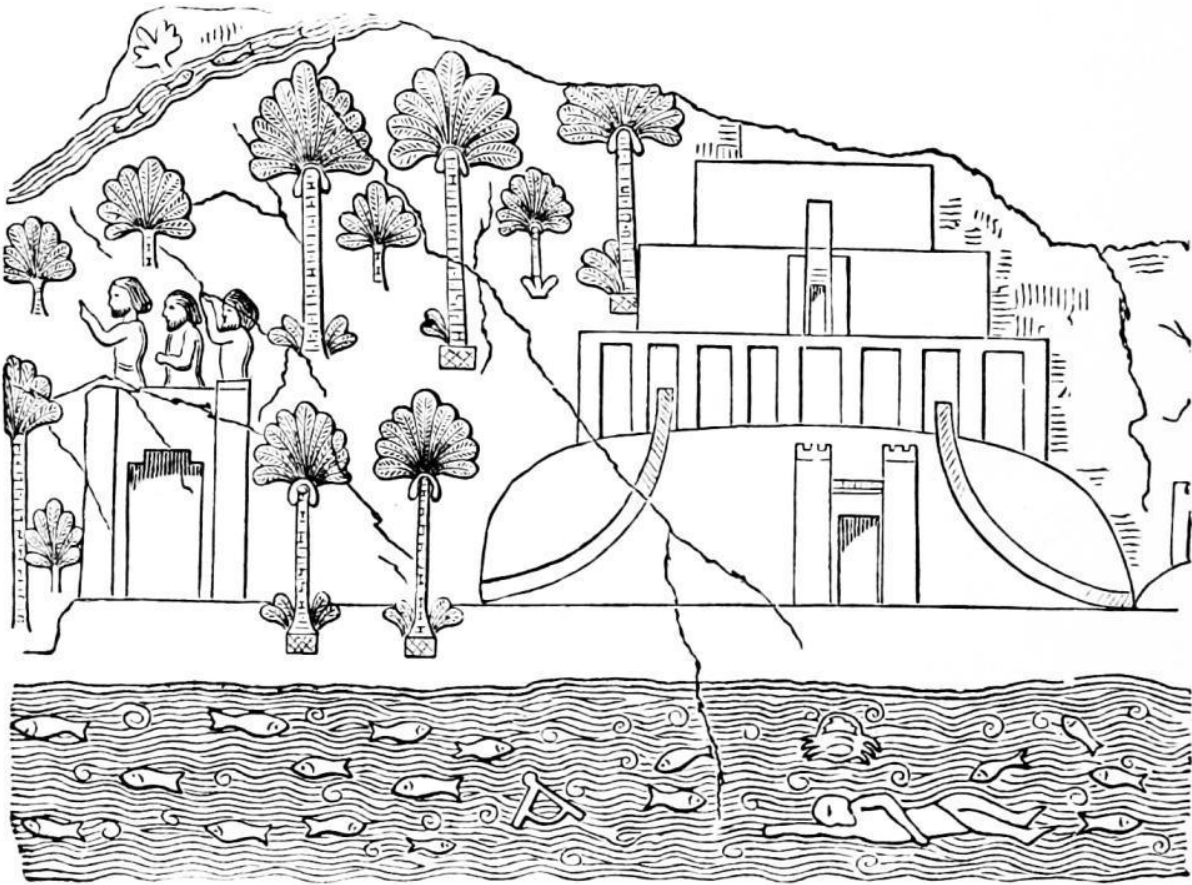
[back](#)



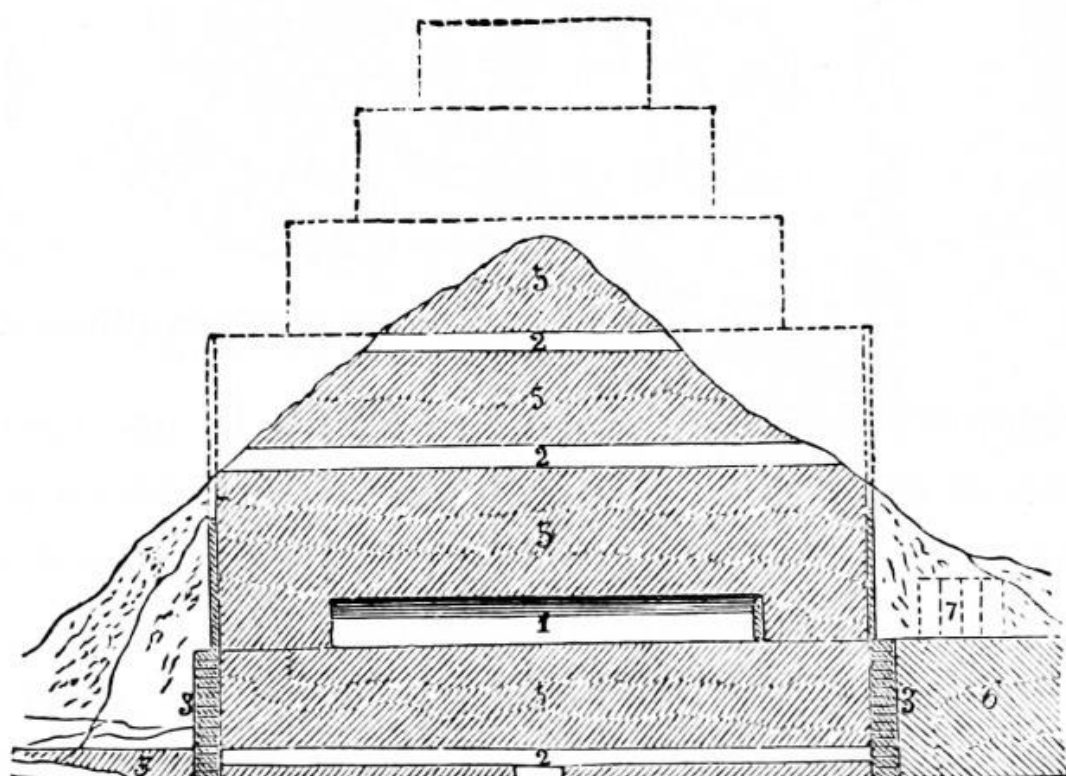
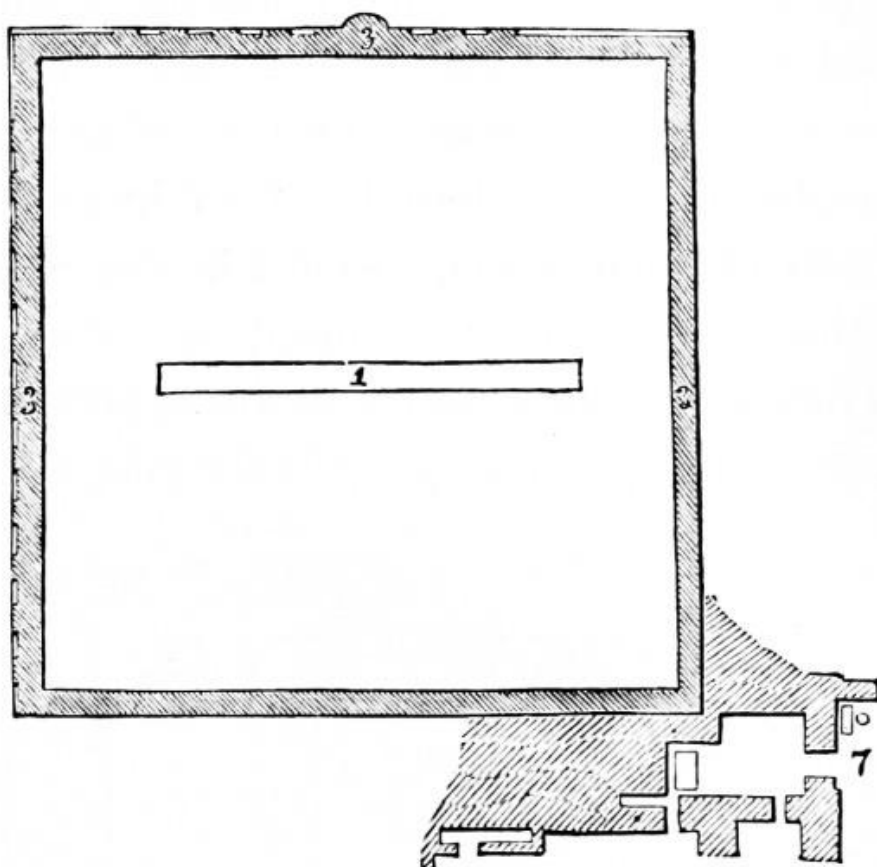
[back](#)



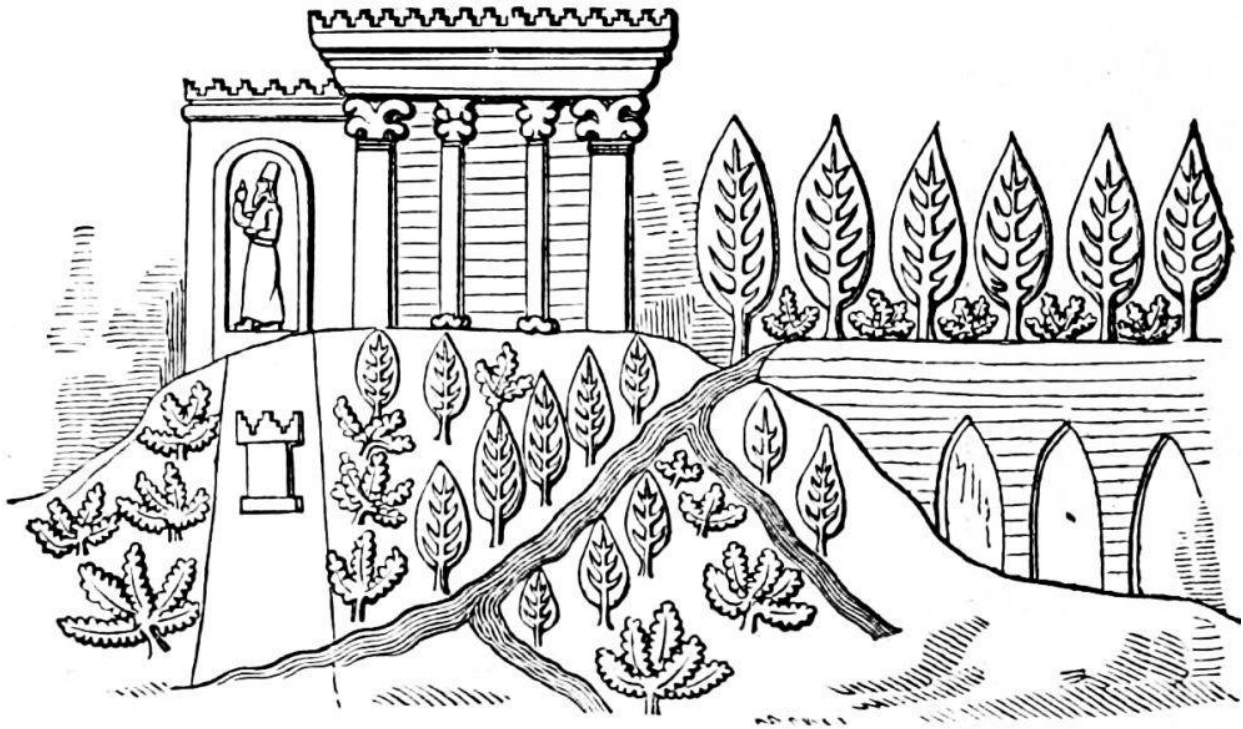
[back](#)



[back](#)



[back](#)



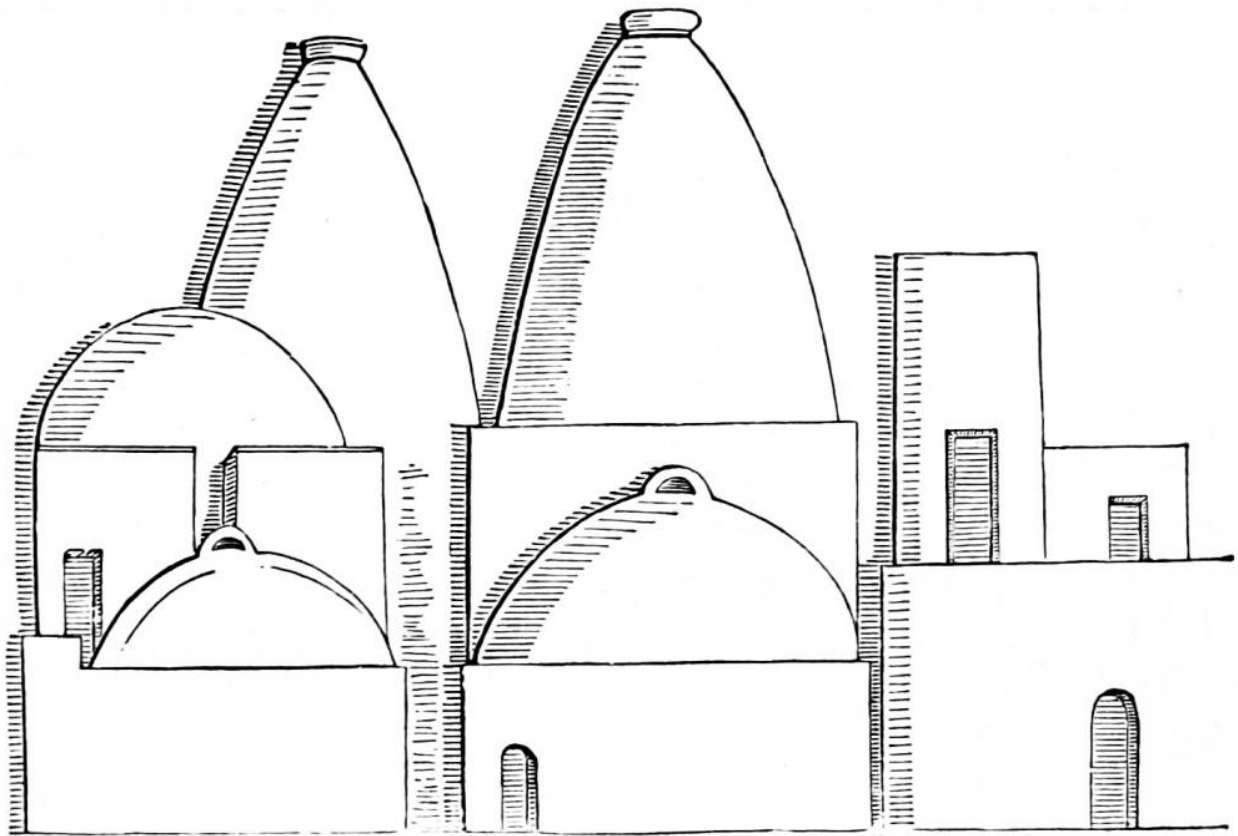
[back](#)



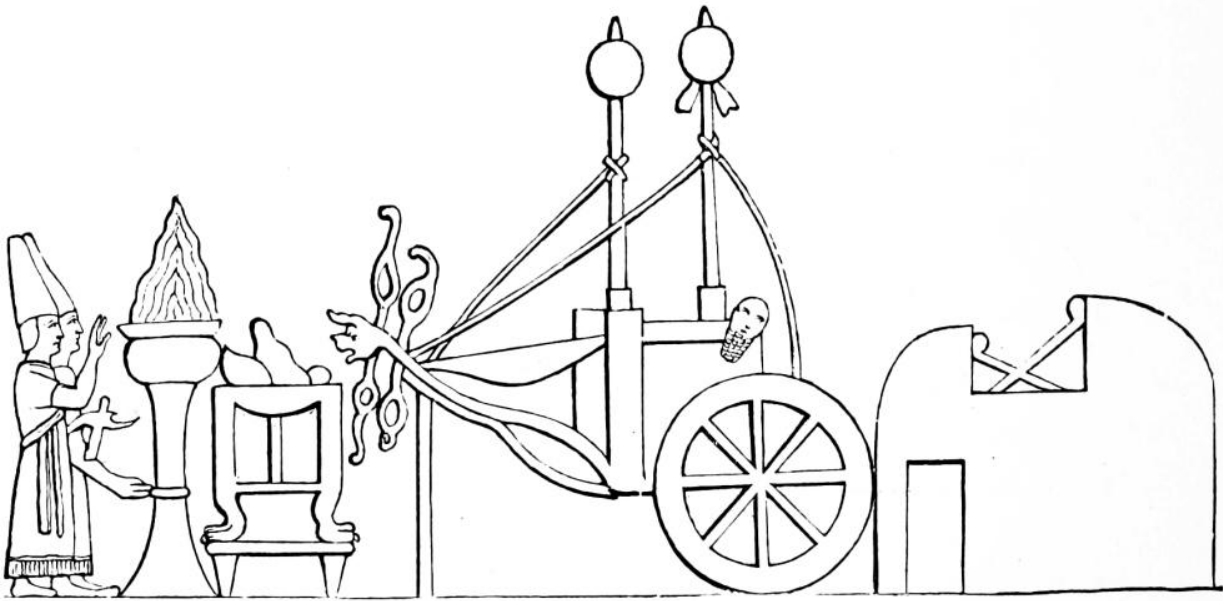
[back](#)



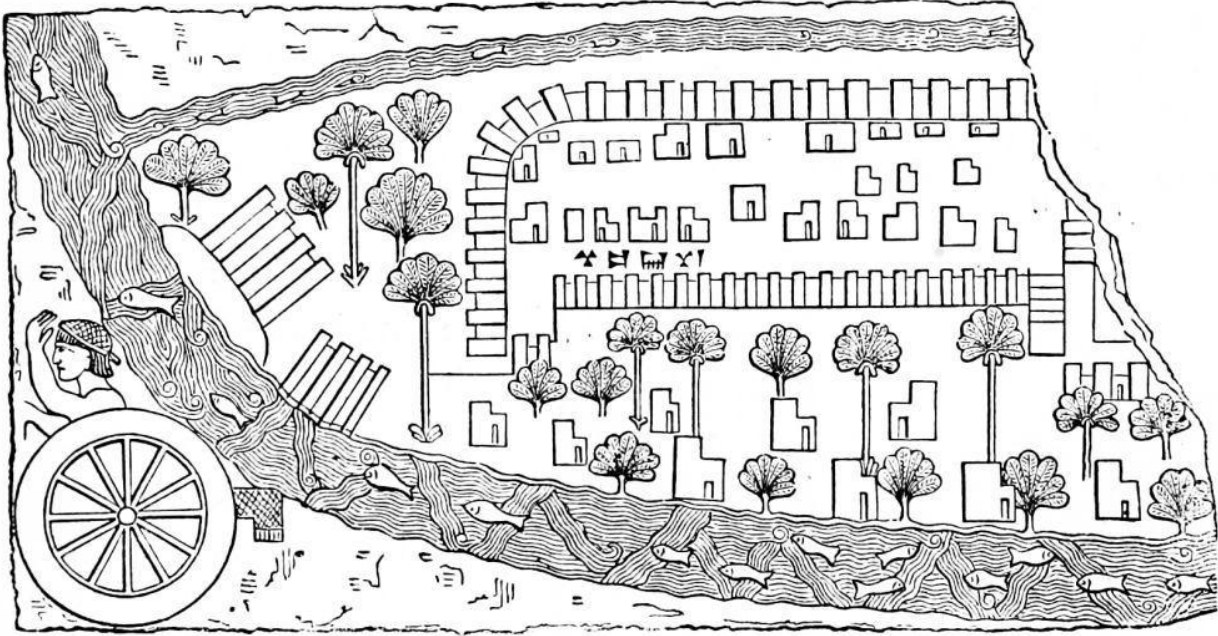
[back](#)



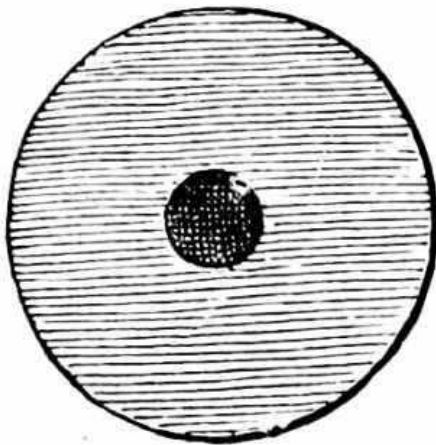
[back](#)



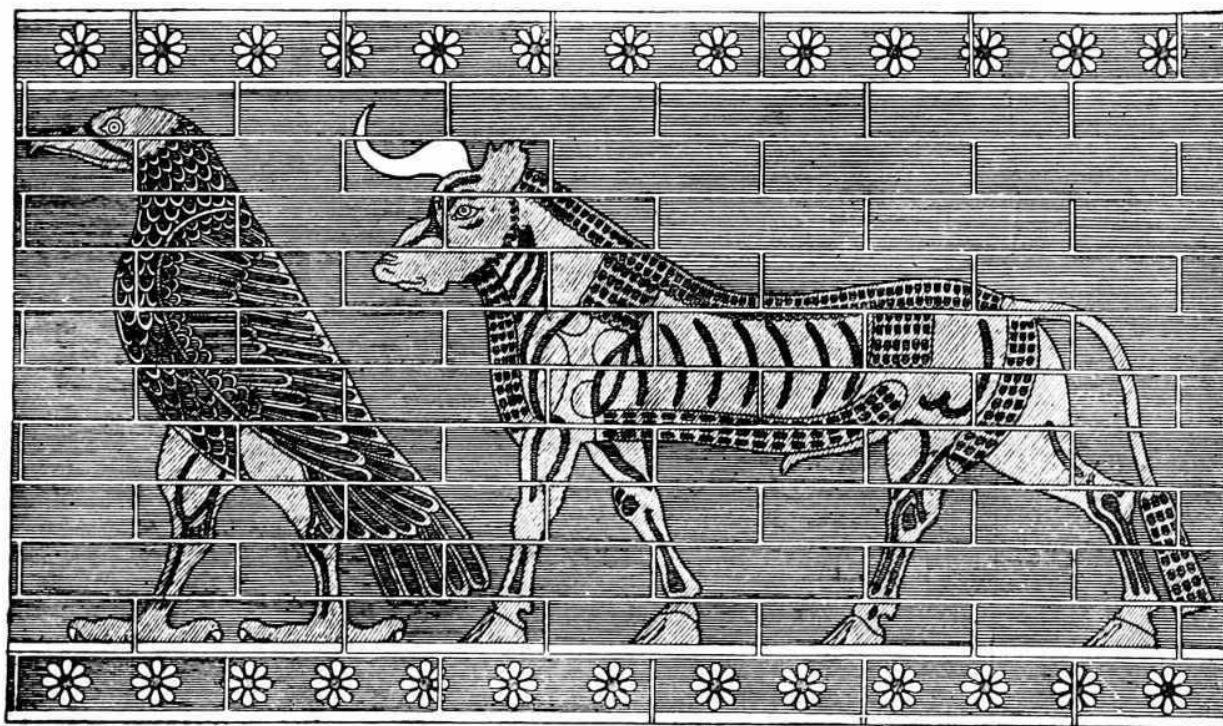
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



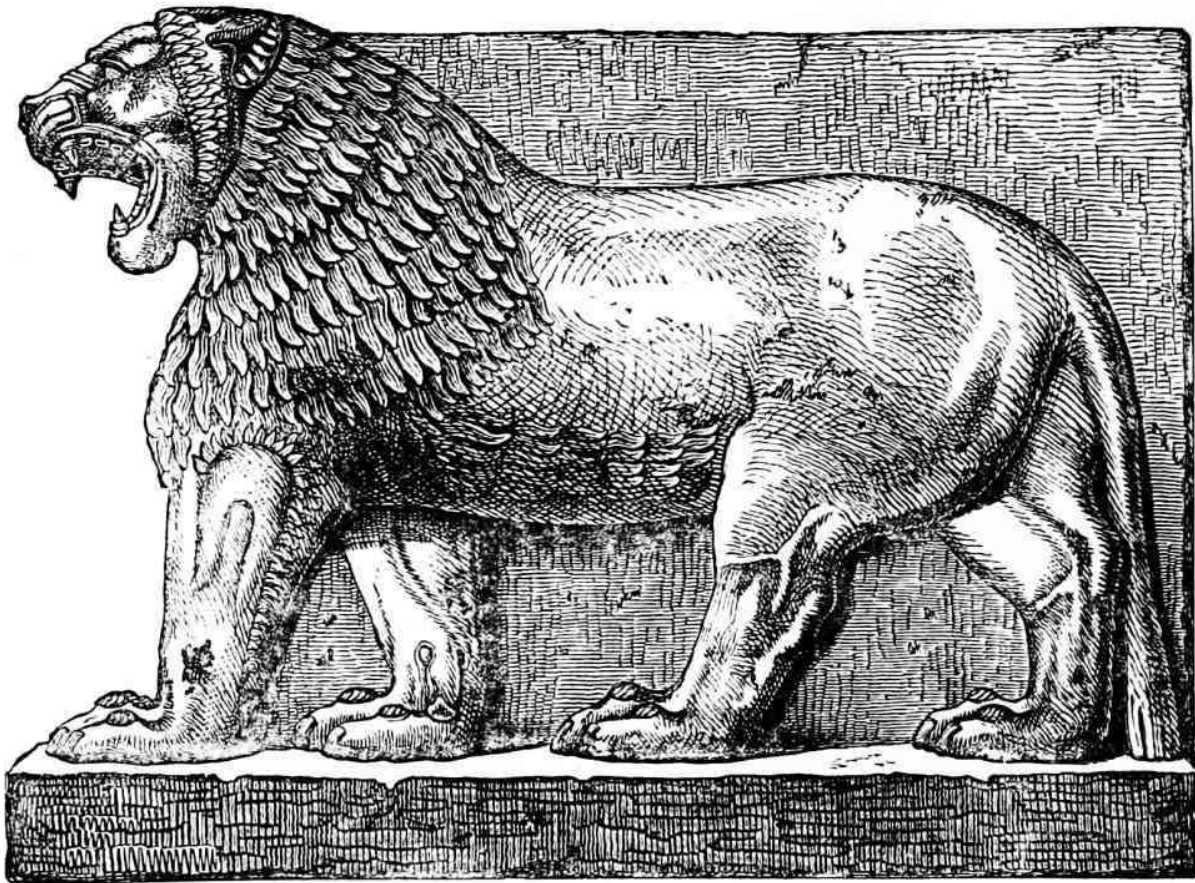
[back](#)



[back](#)



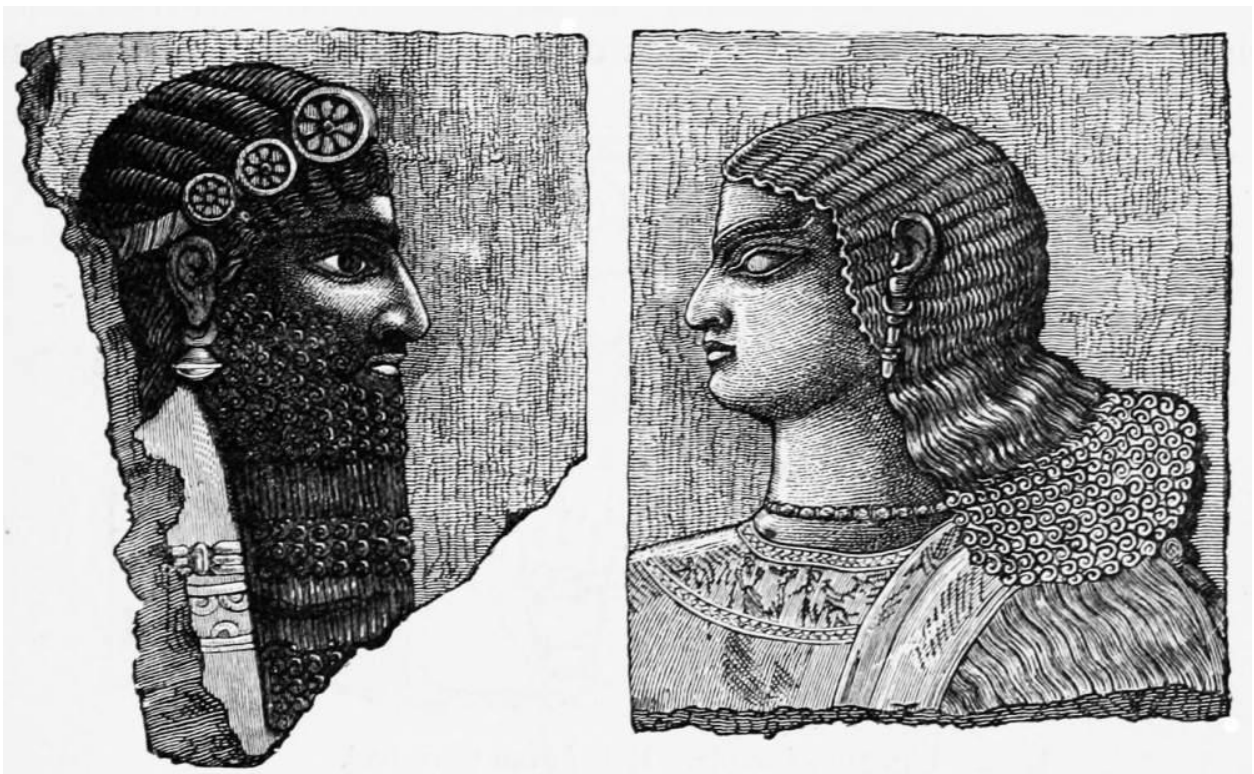
[back](#)



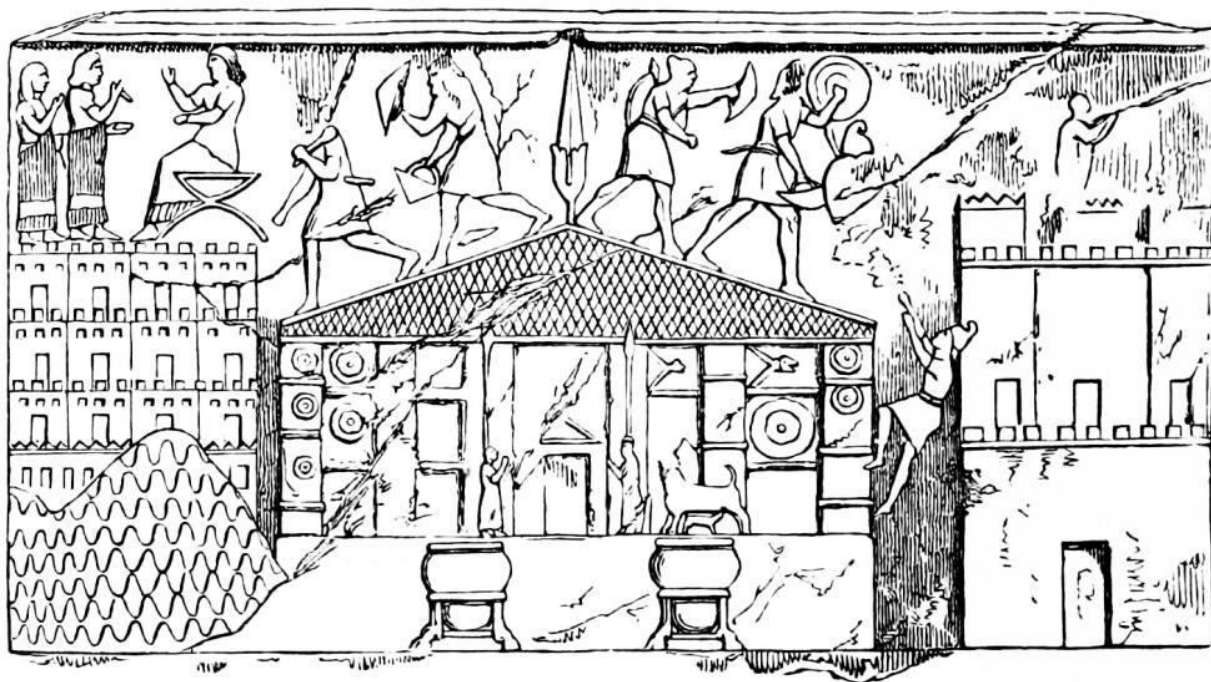
[back](#)



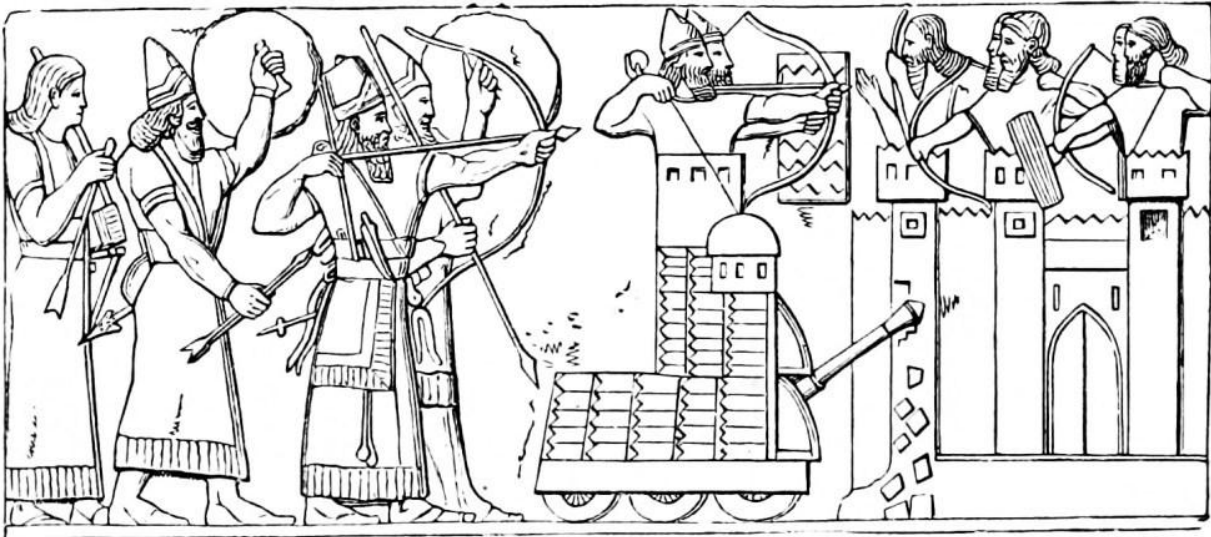
[back](#)



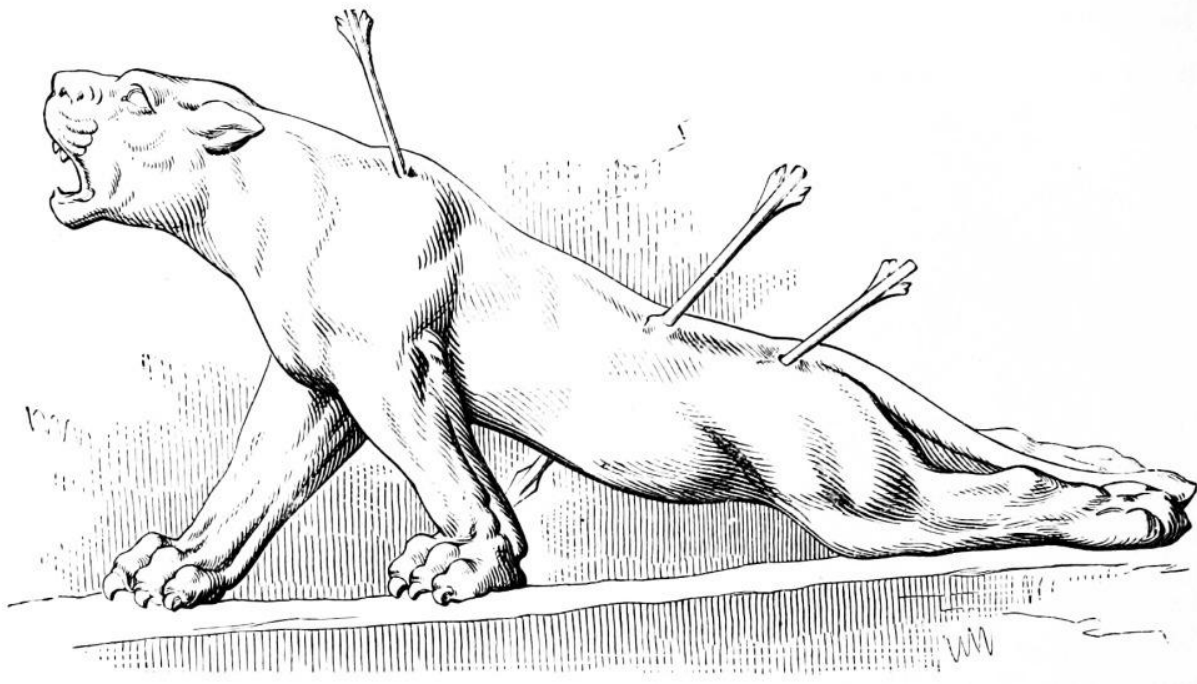
[back](#)



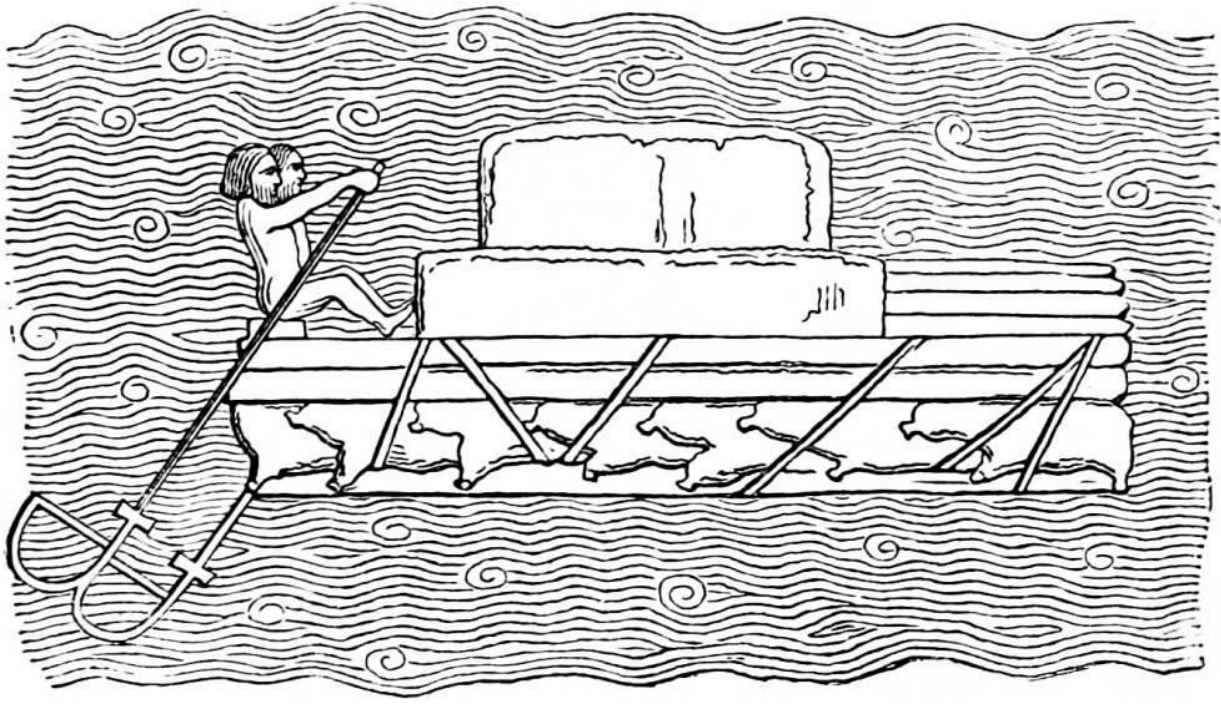
[back](#)



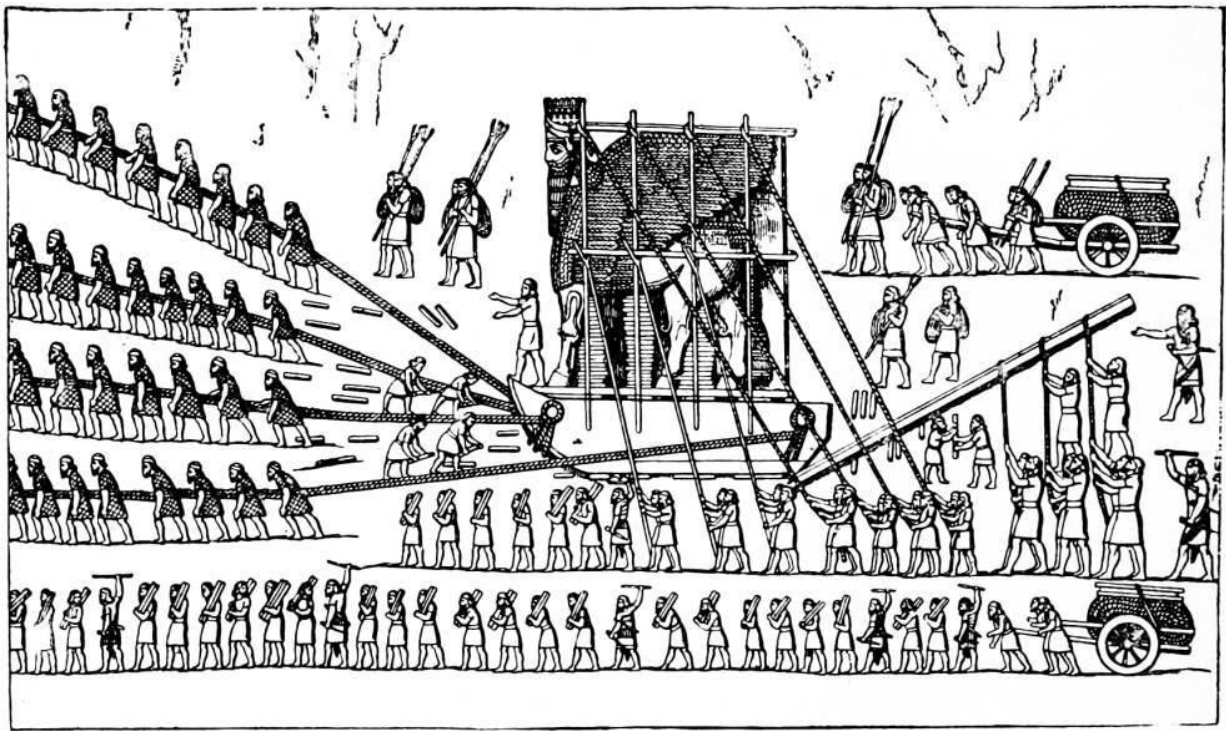
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



Red.



Brown.



Green.

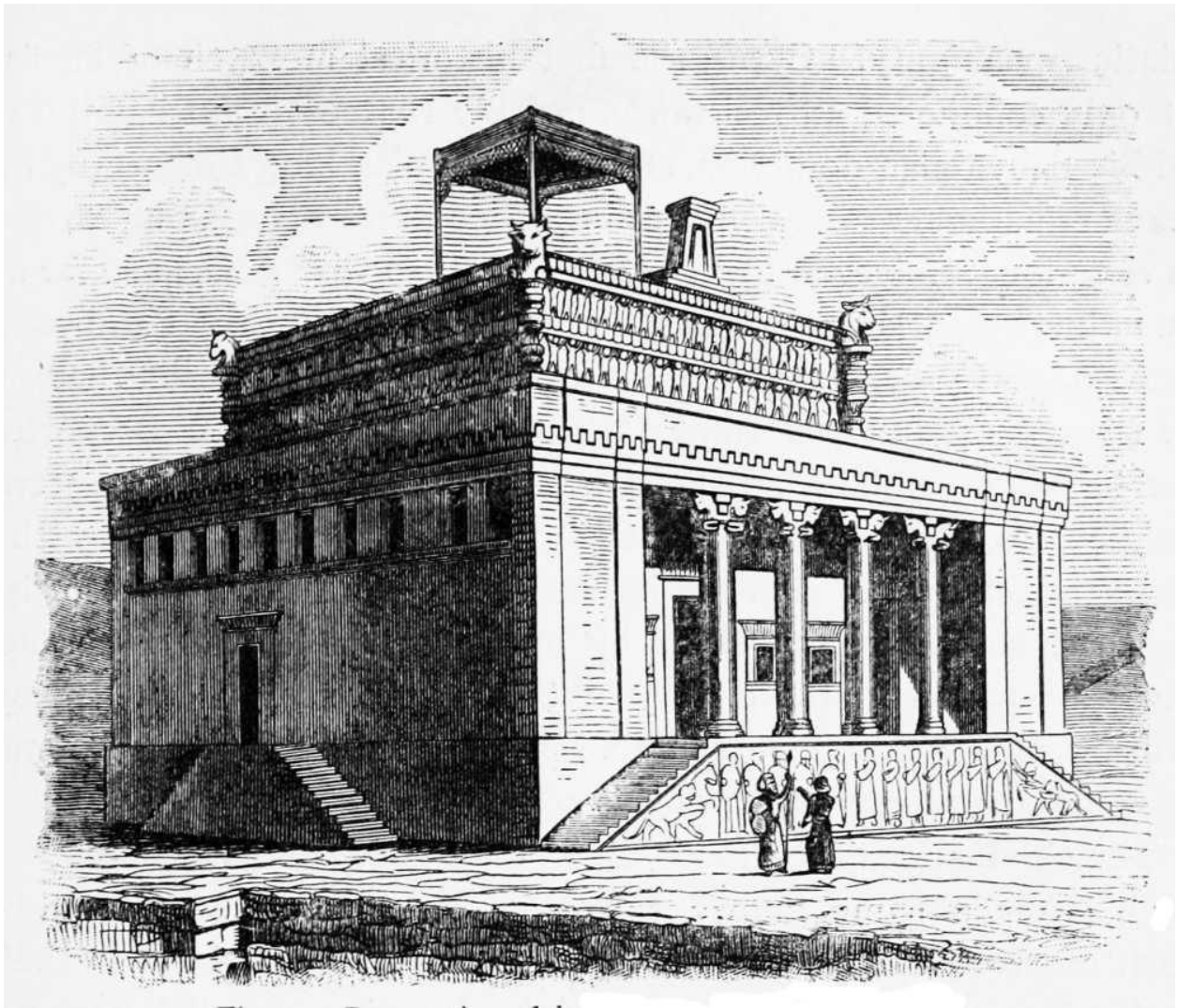


Yellow.

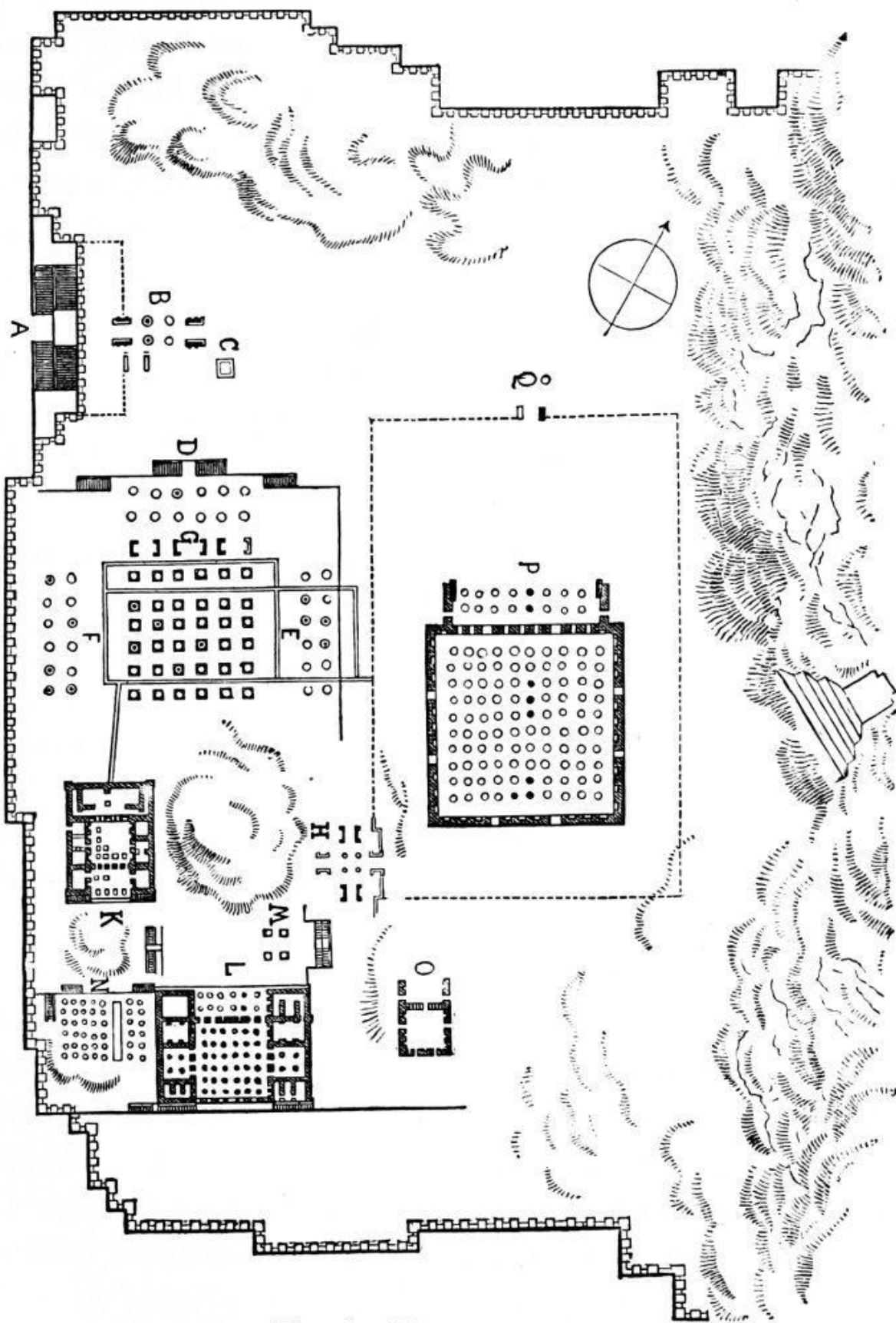


Black.

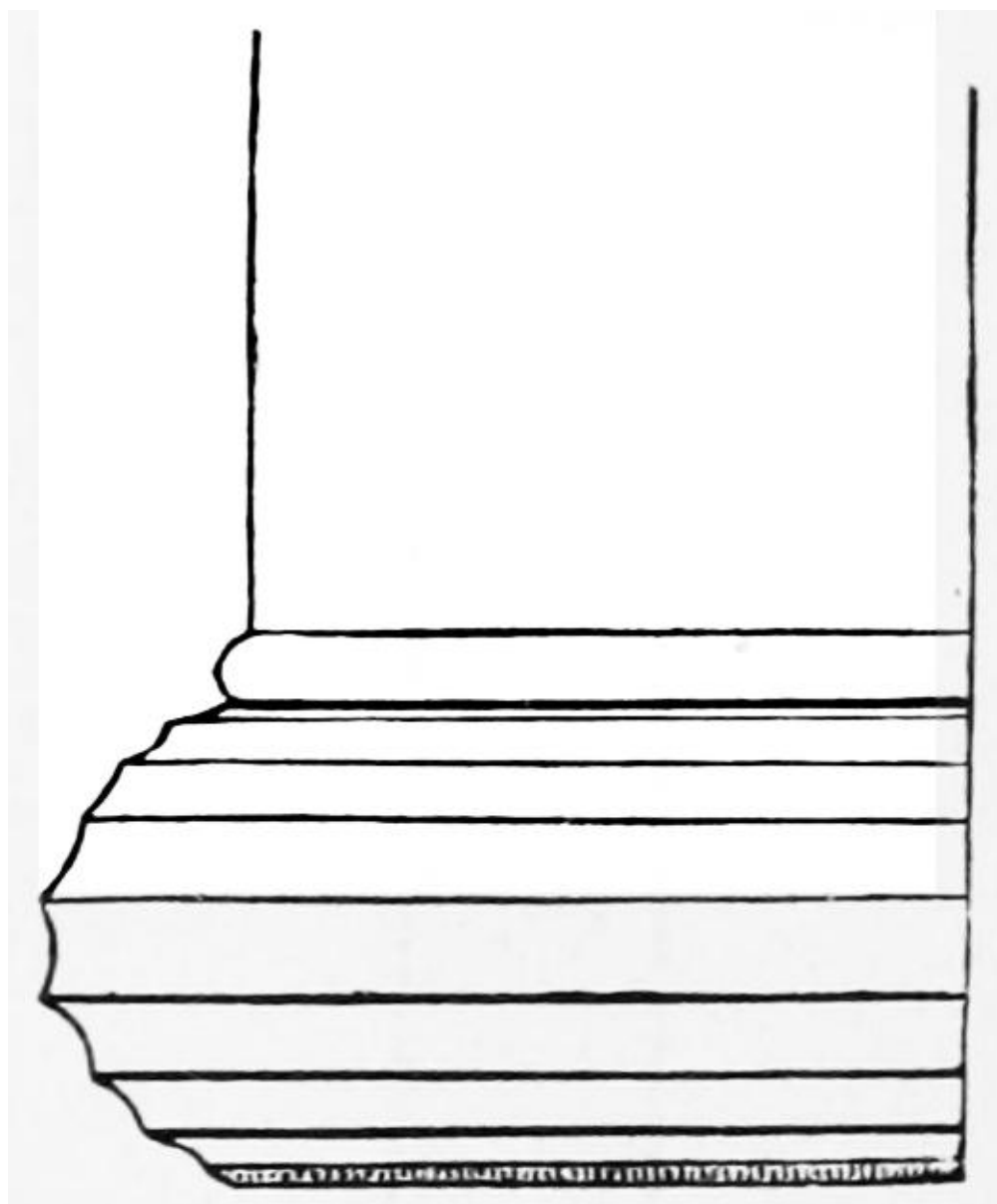
[back](#)



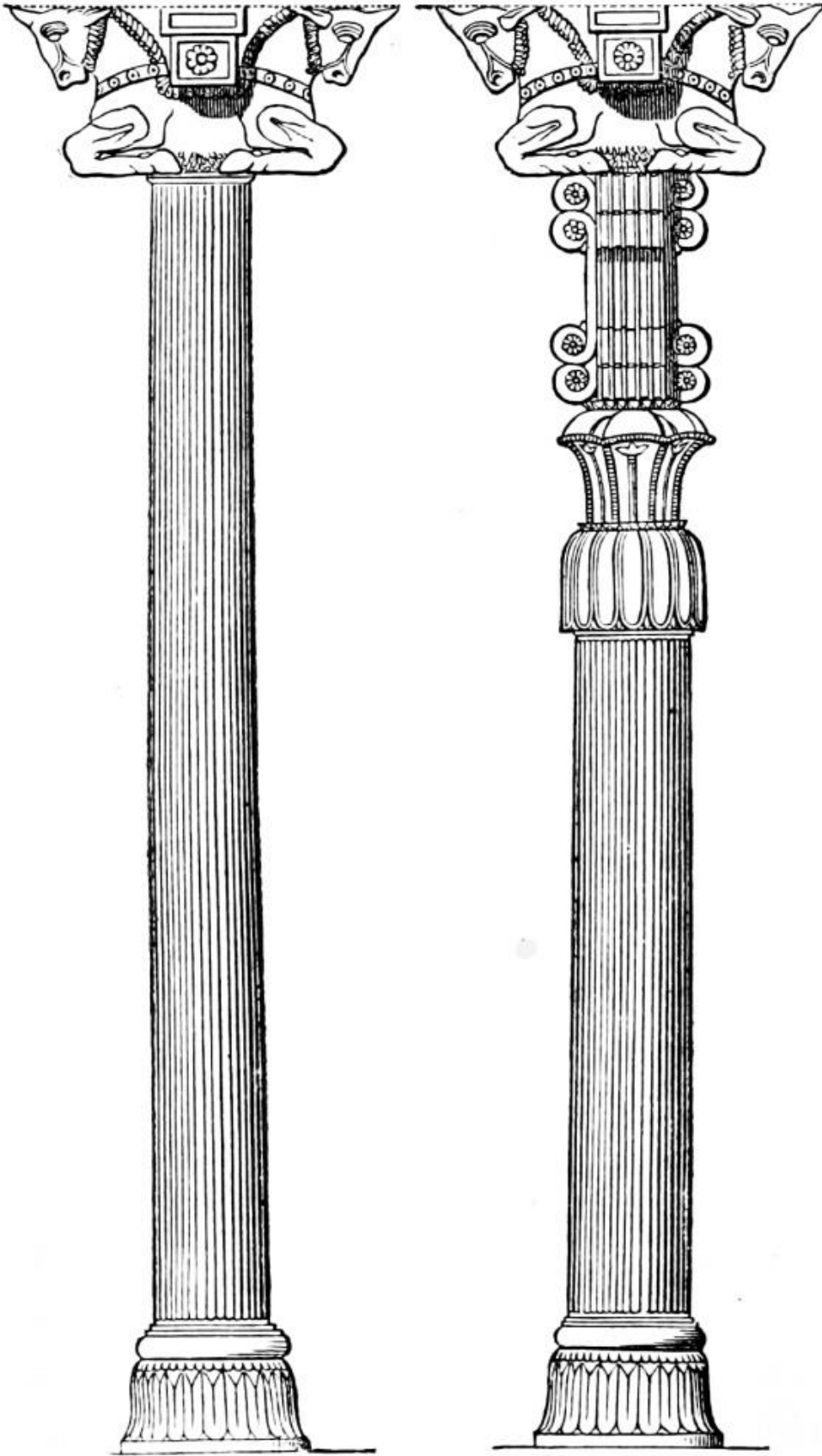
[back](#)



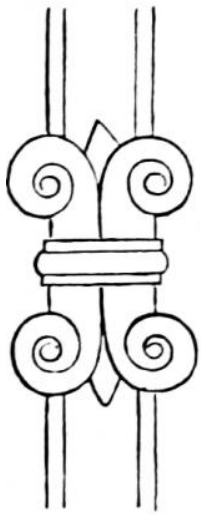
[back](#)



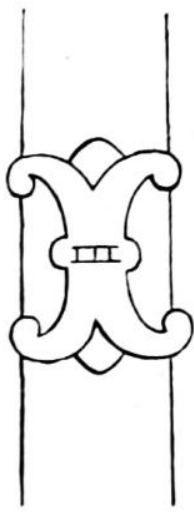
[back](#)



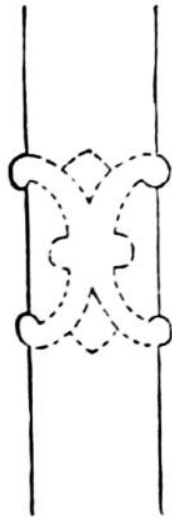
[back](#)



a



b



c



d

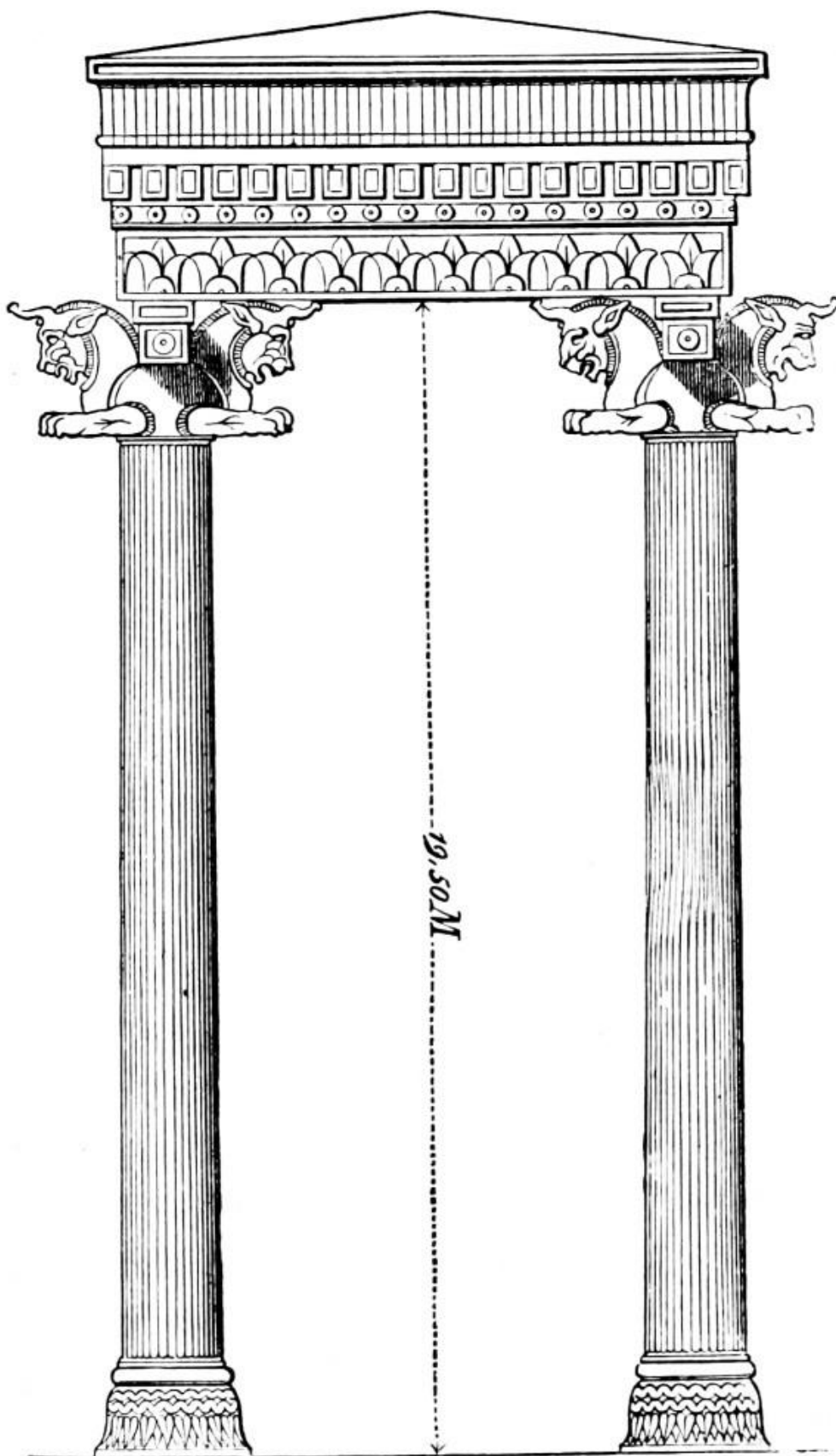


e

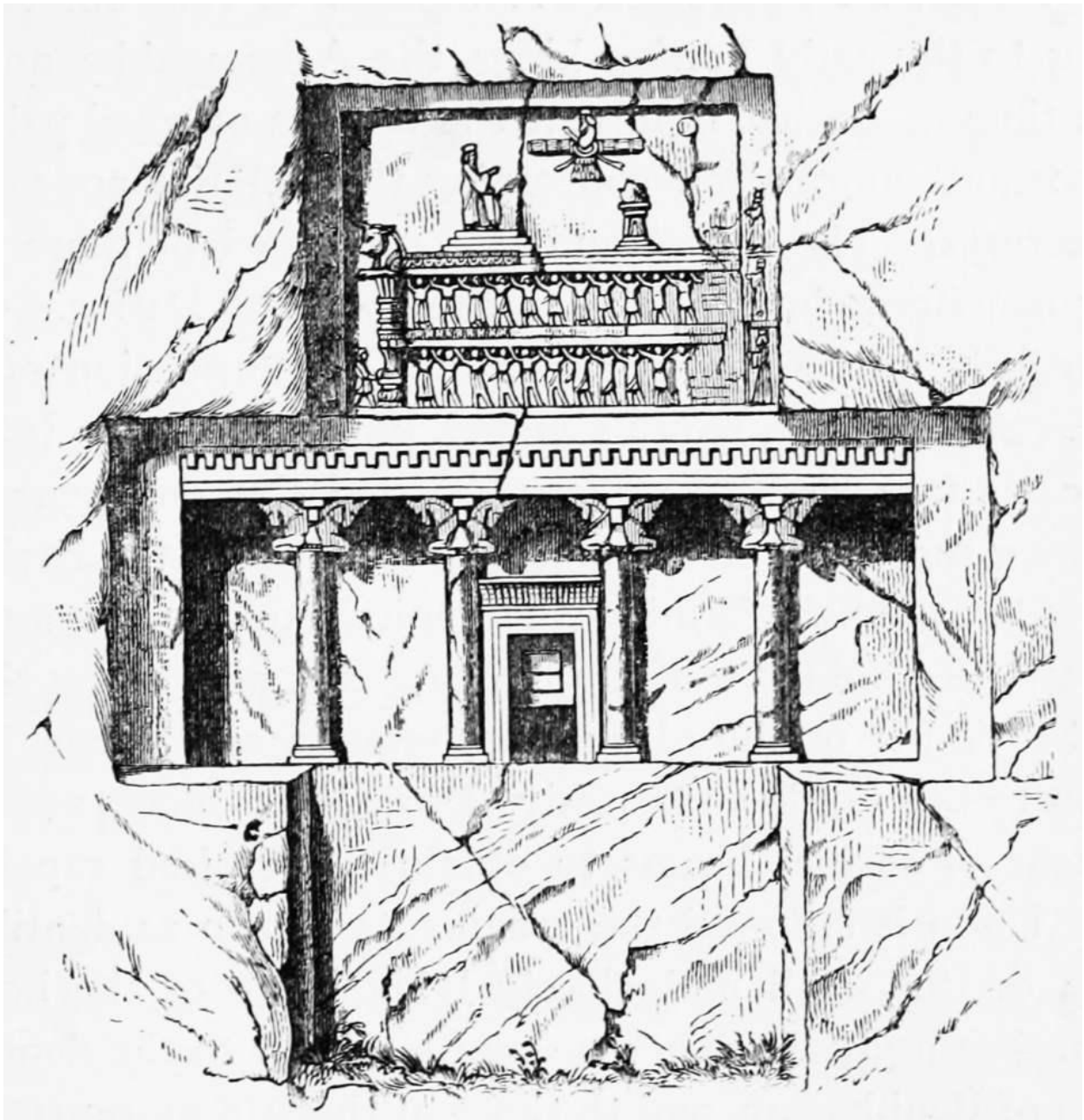


f

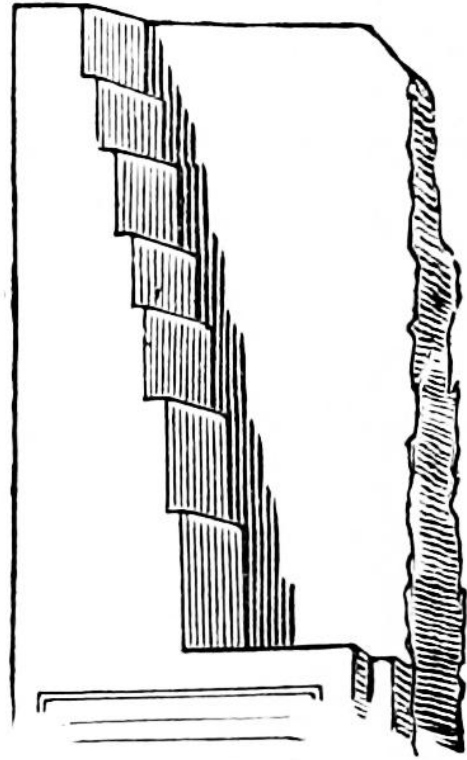
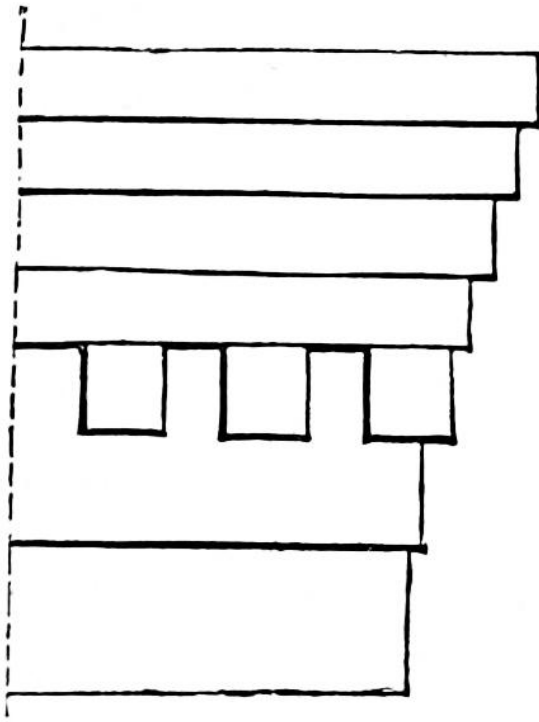
[back](#)



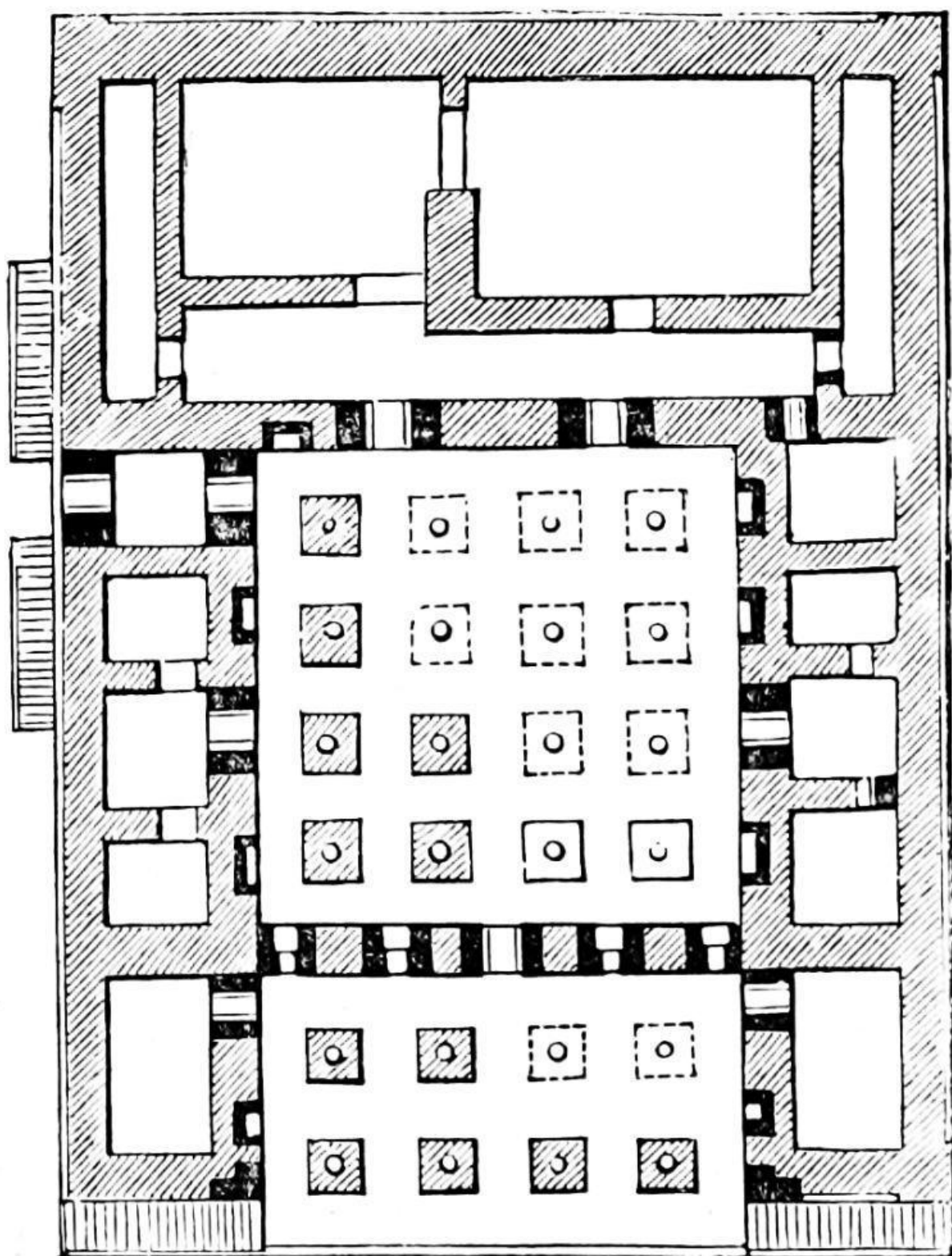
[back](#)



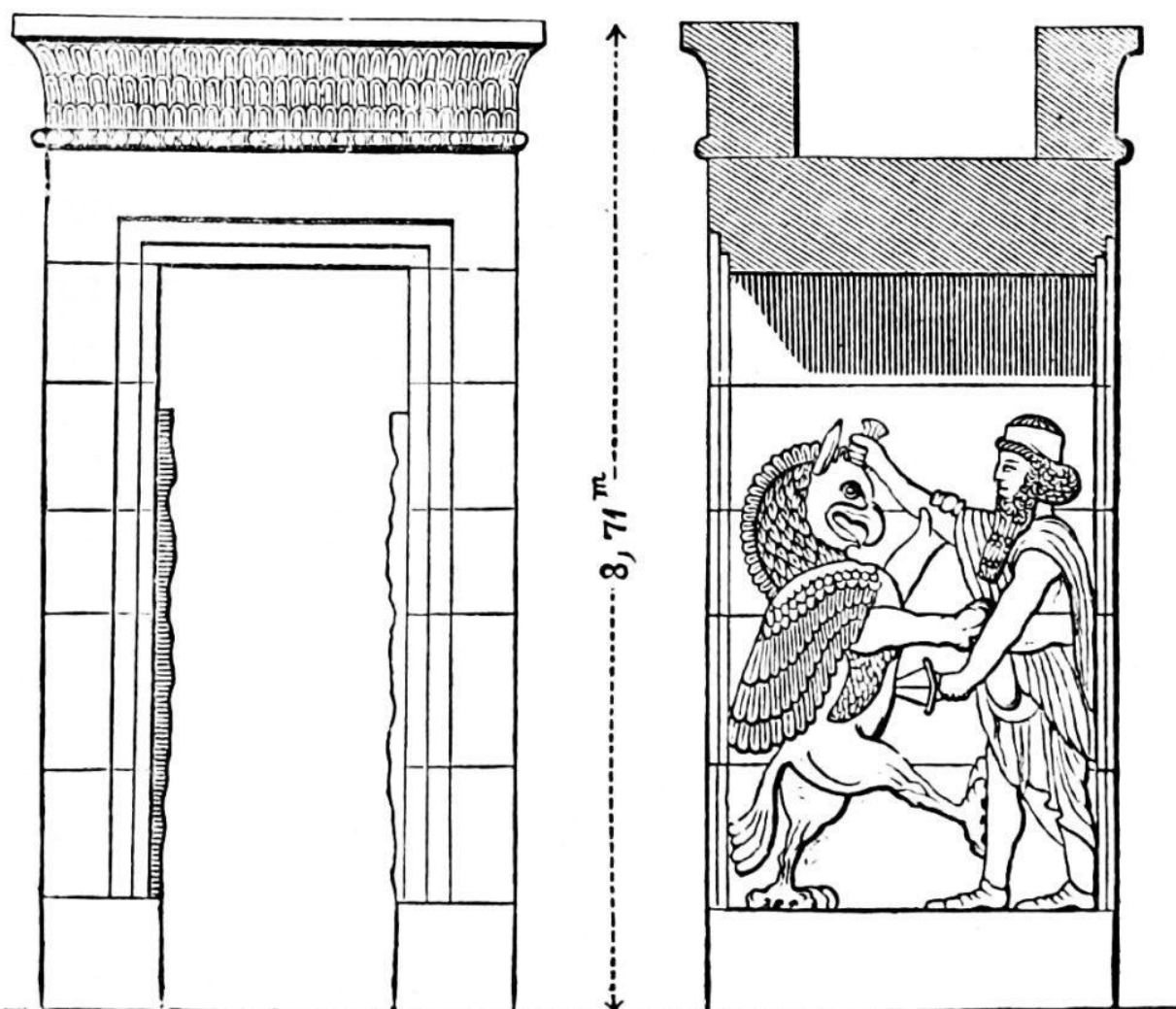
[back](#)



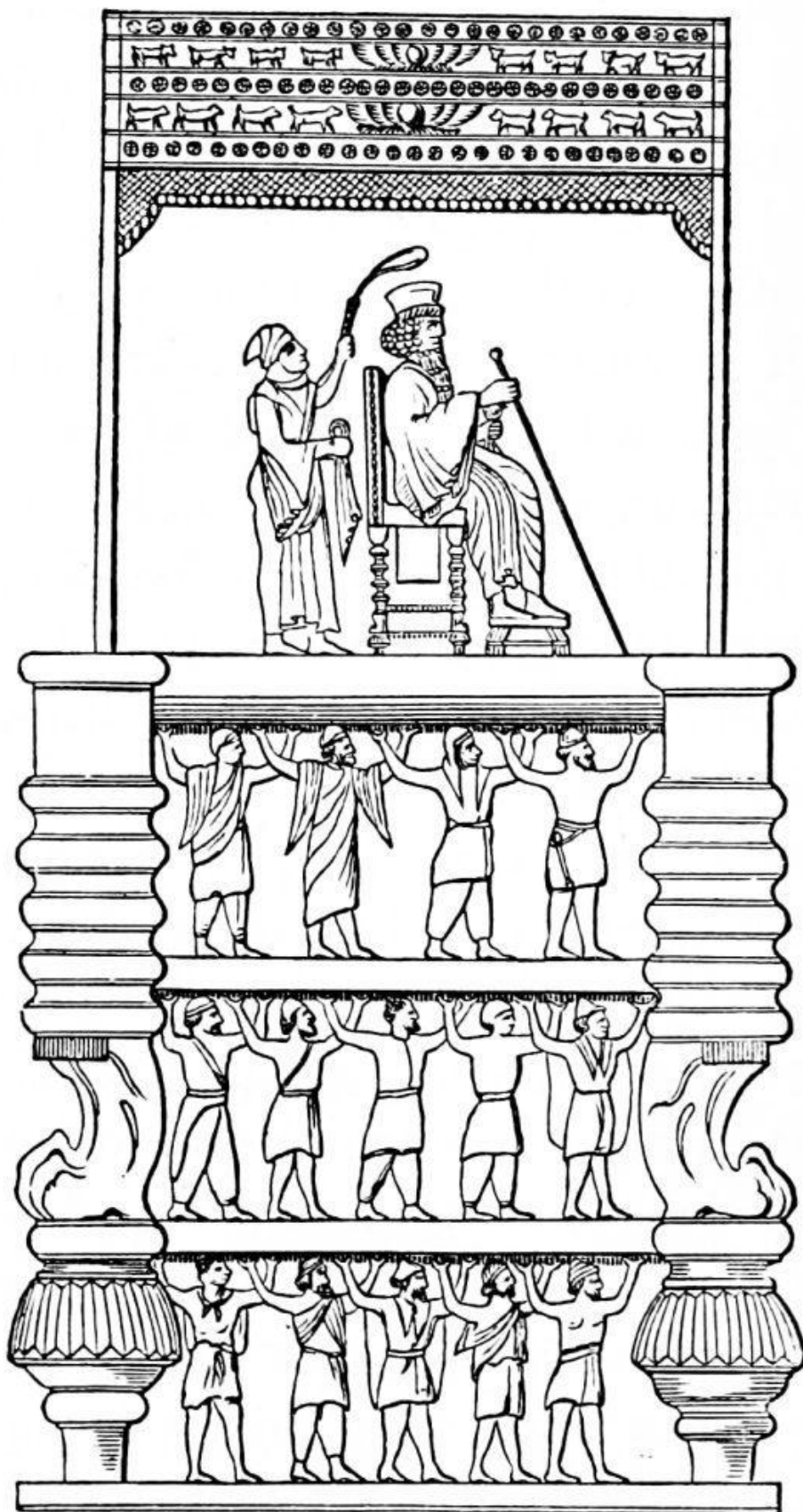
[back](#)



[back](#)



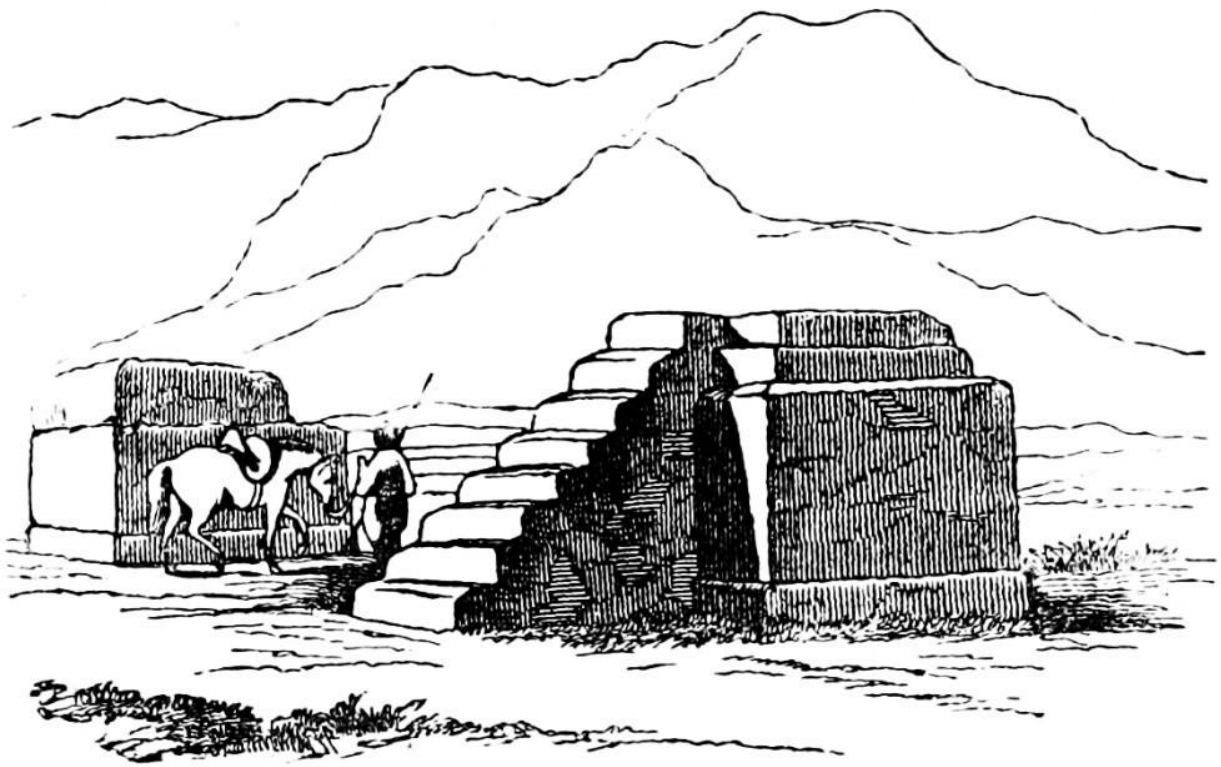
[back](#)



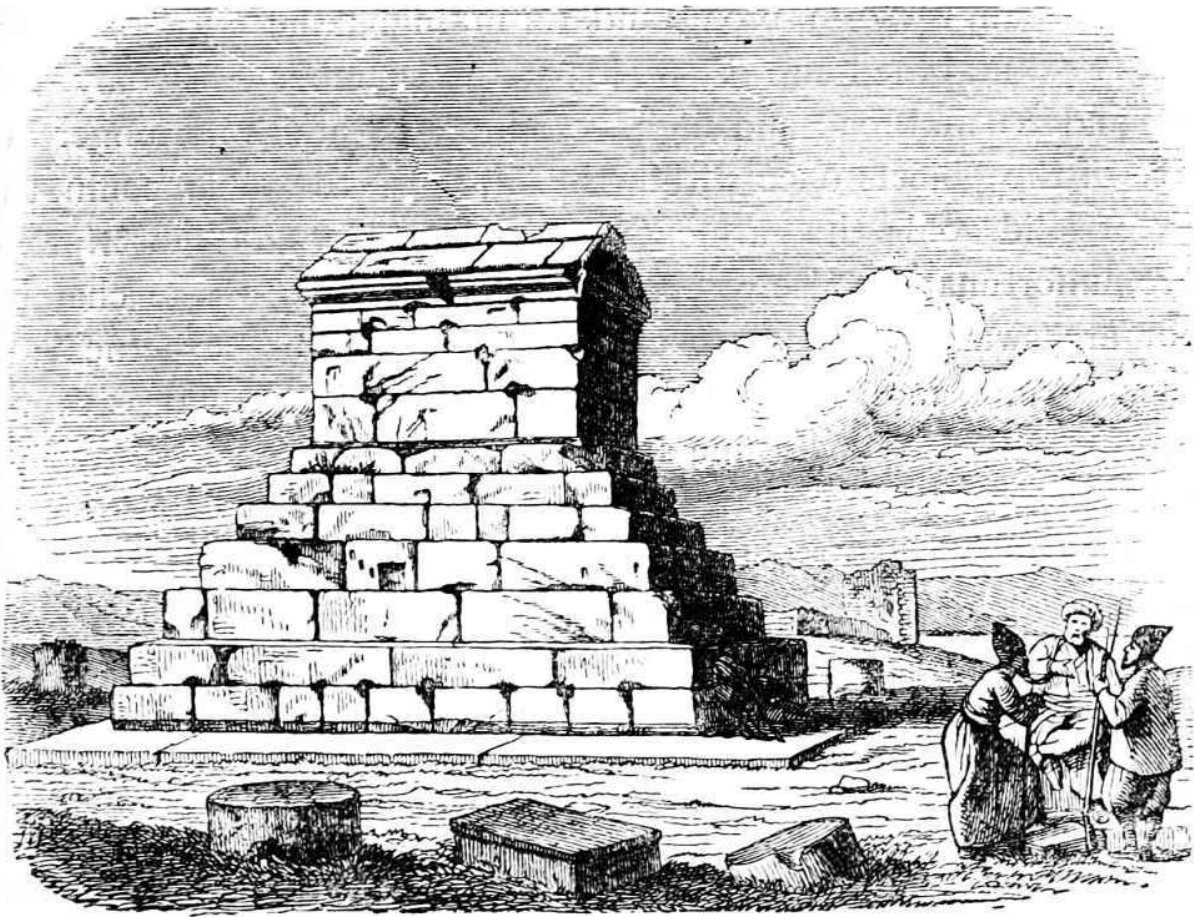
[back](#)



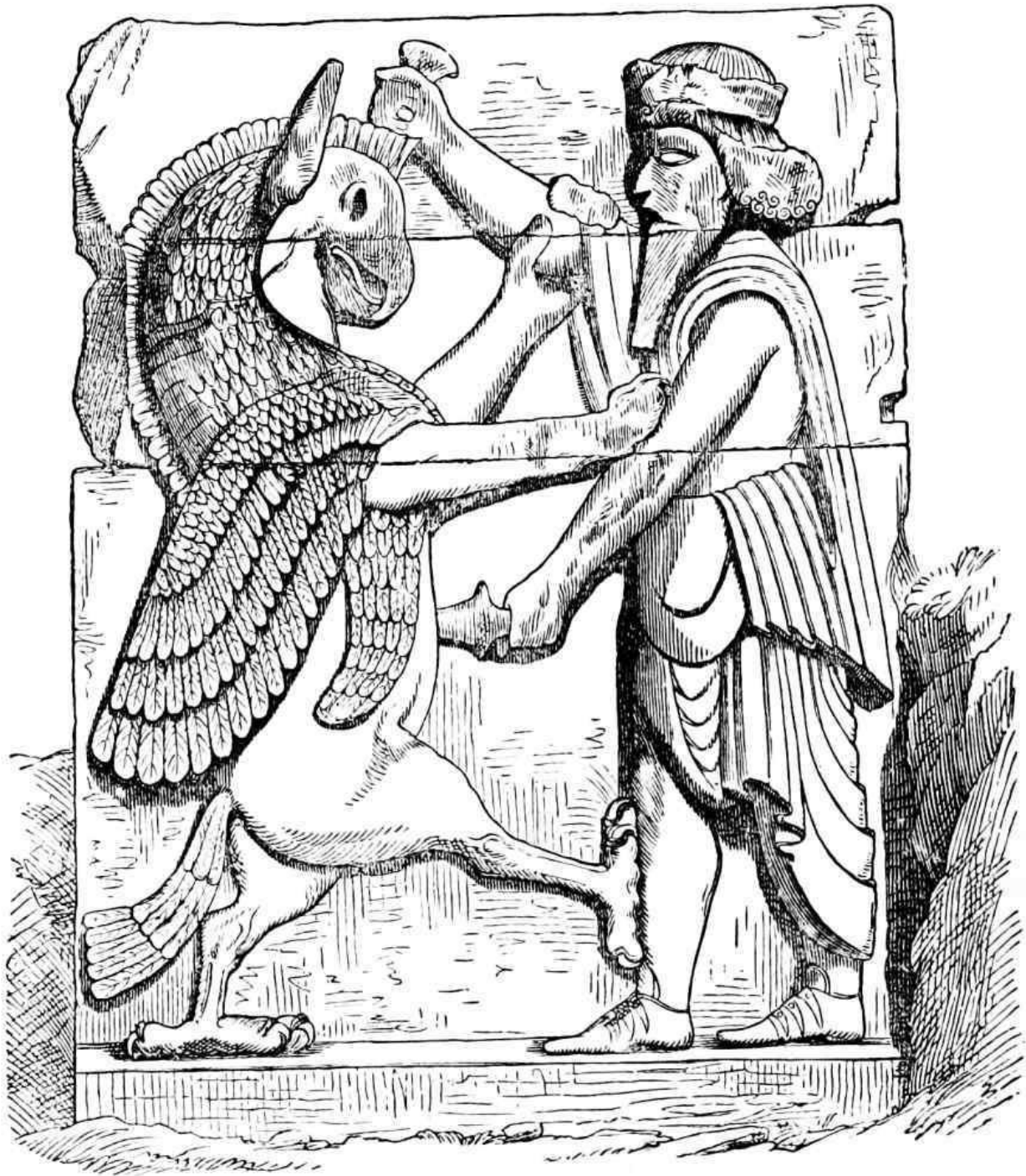
[back](#)



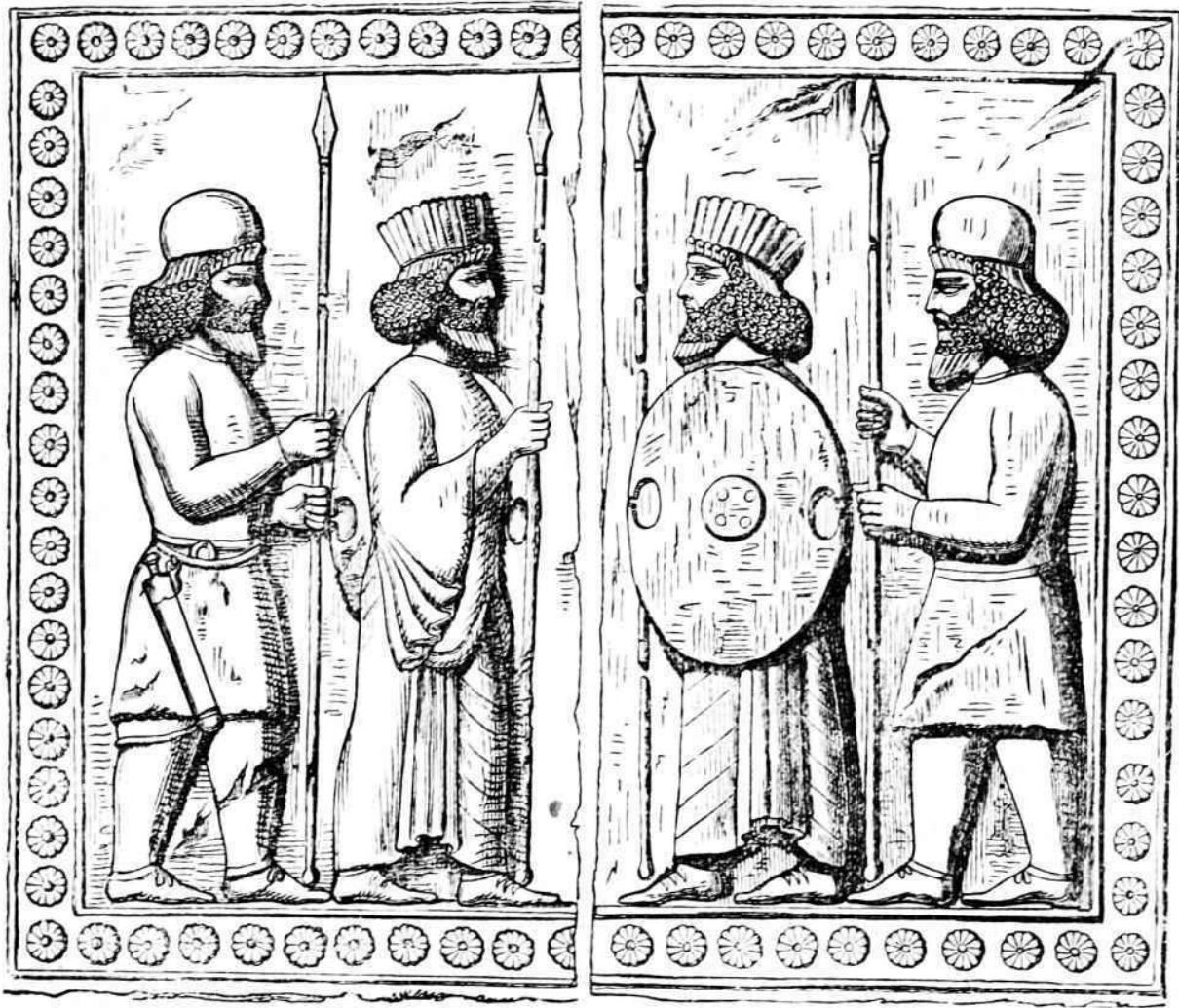
[back](#)



[back](#)



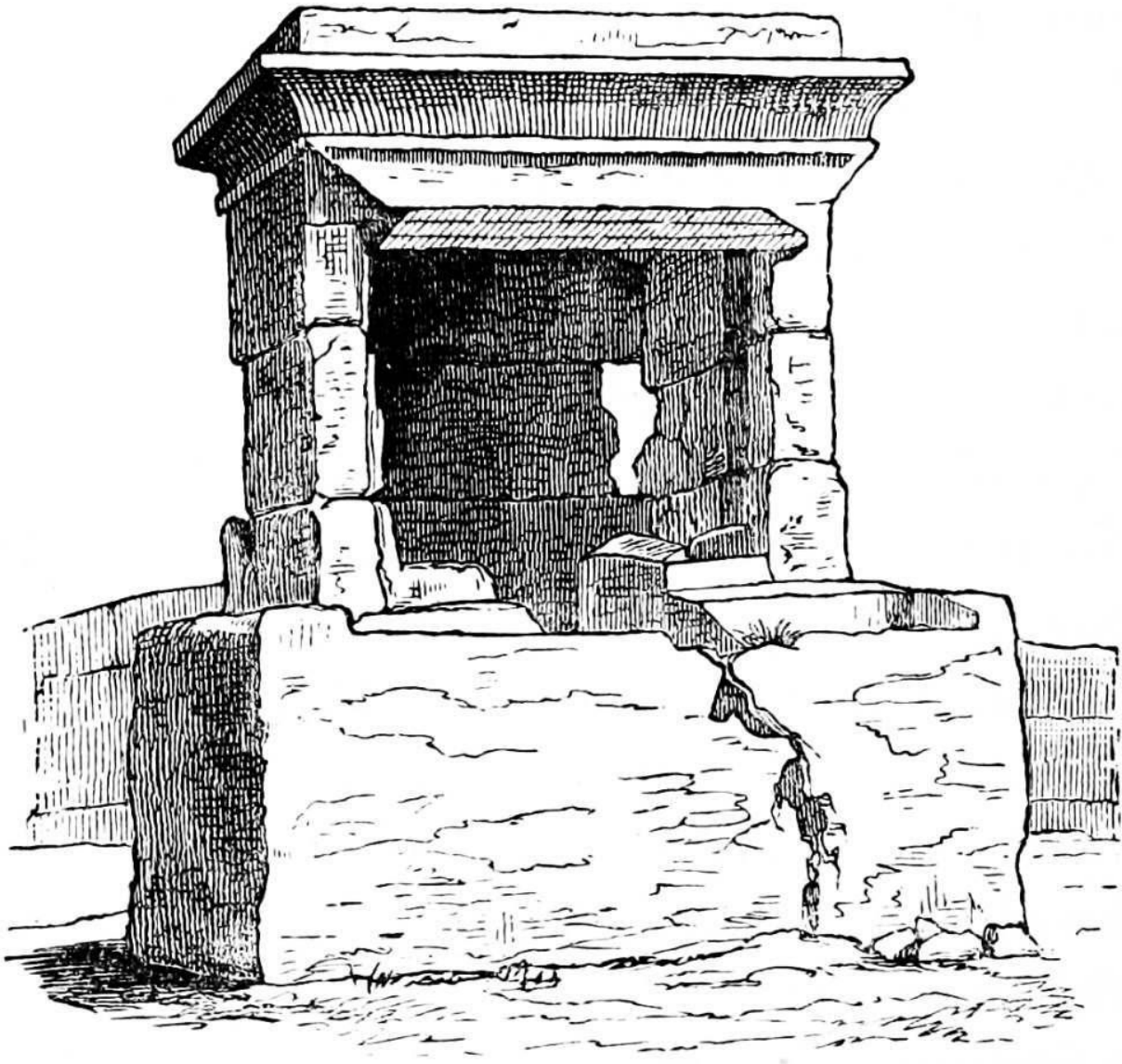
[back](#)



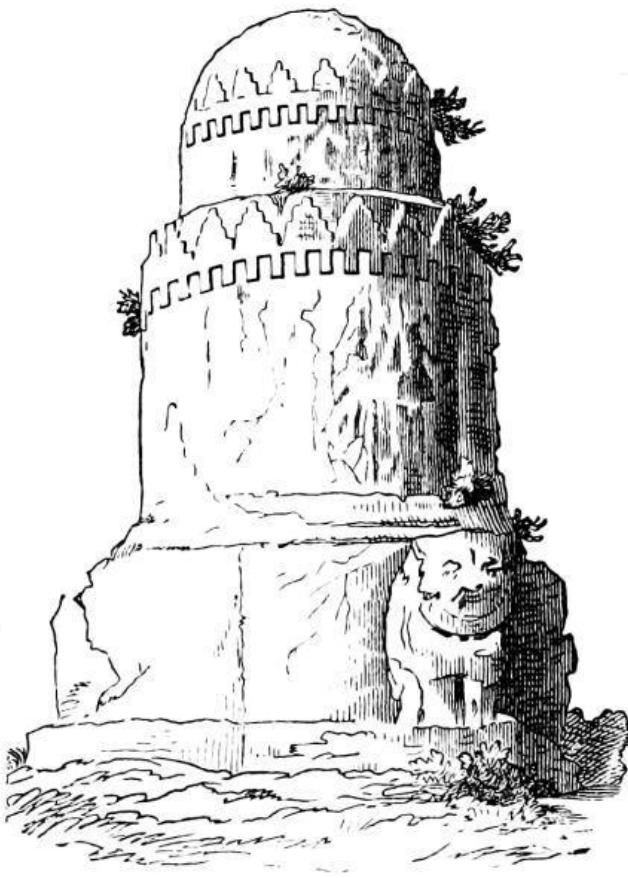
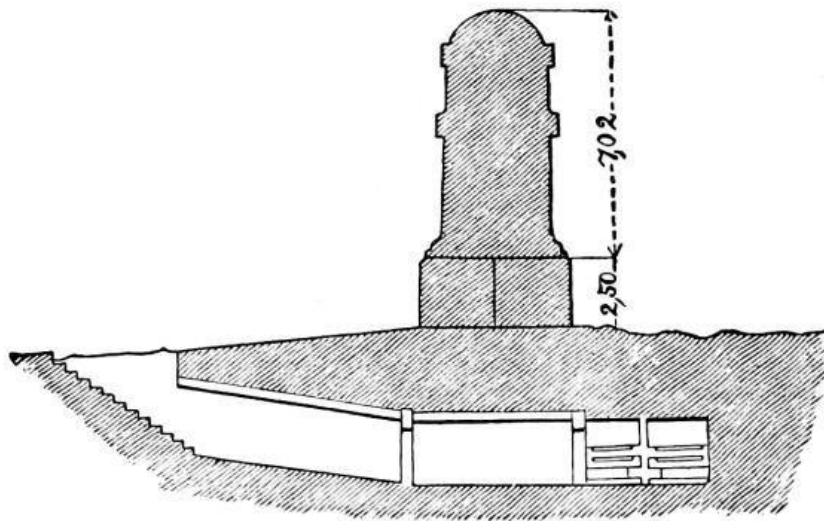
[back](#)



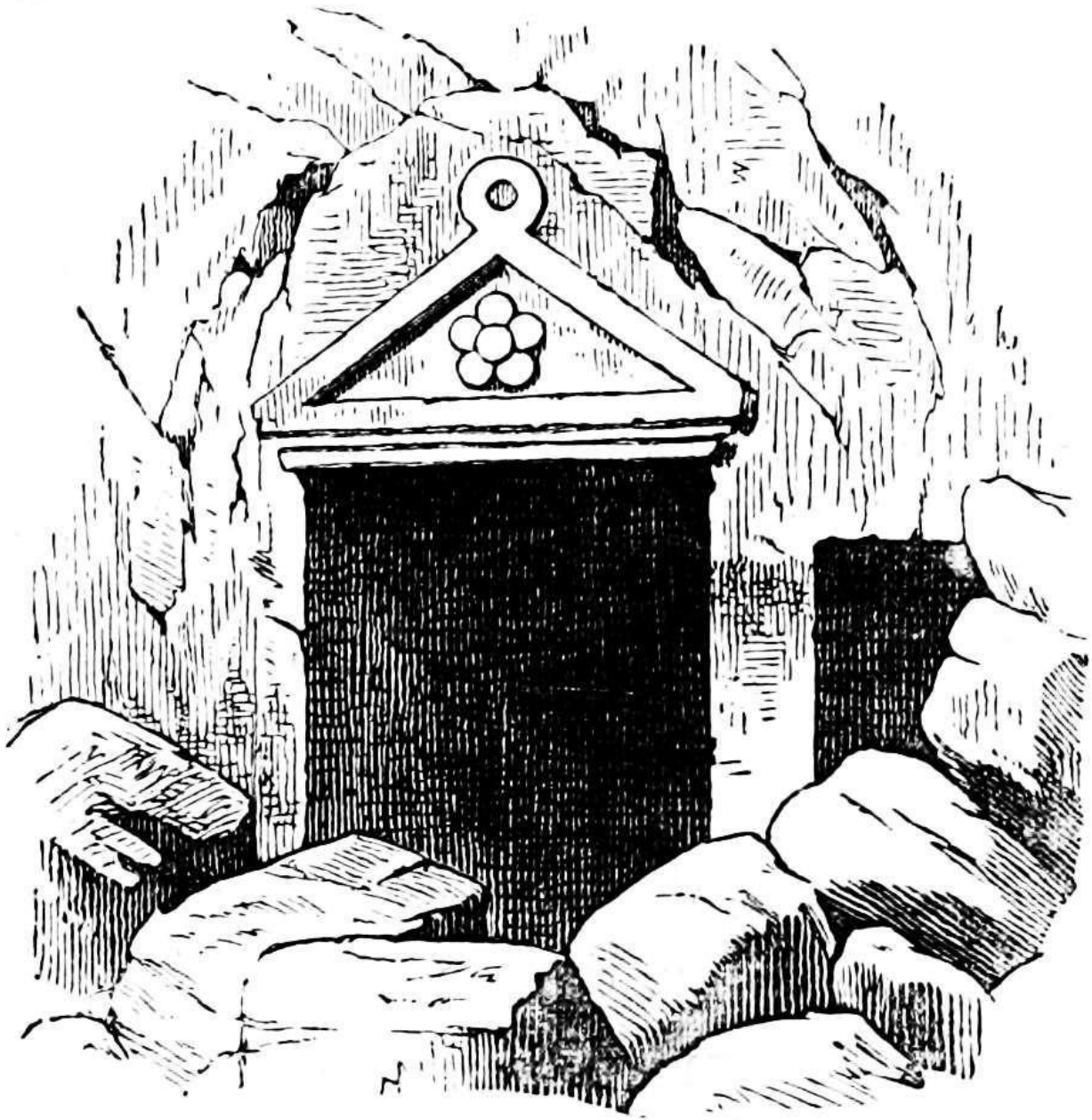
[back](#)



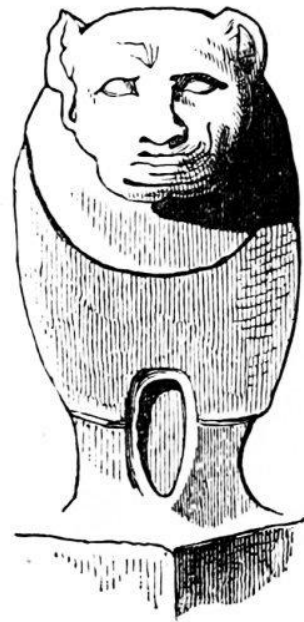
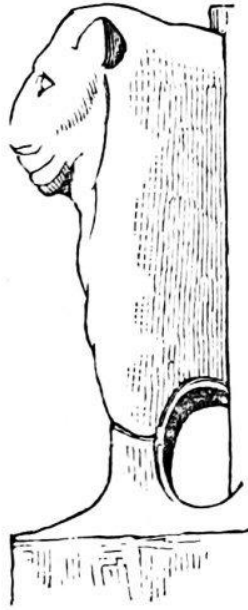
[back](#)



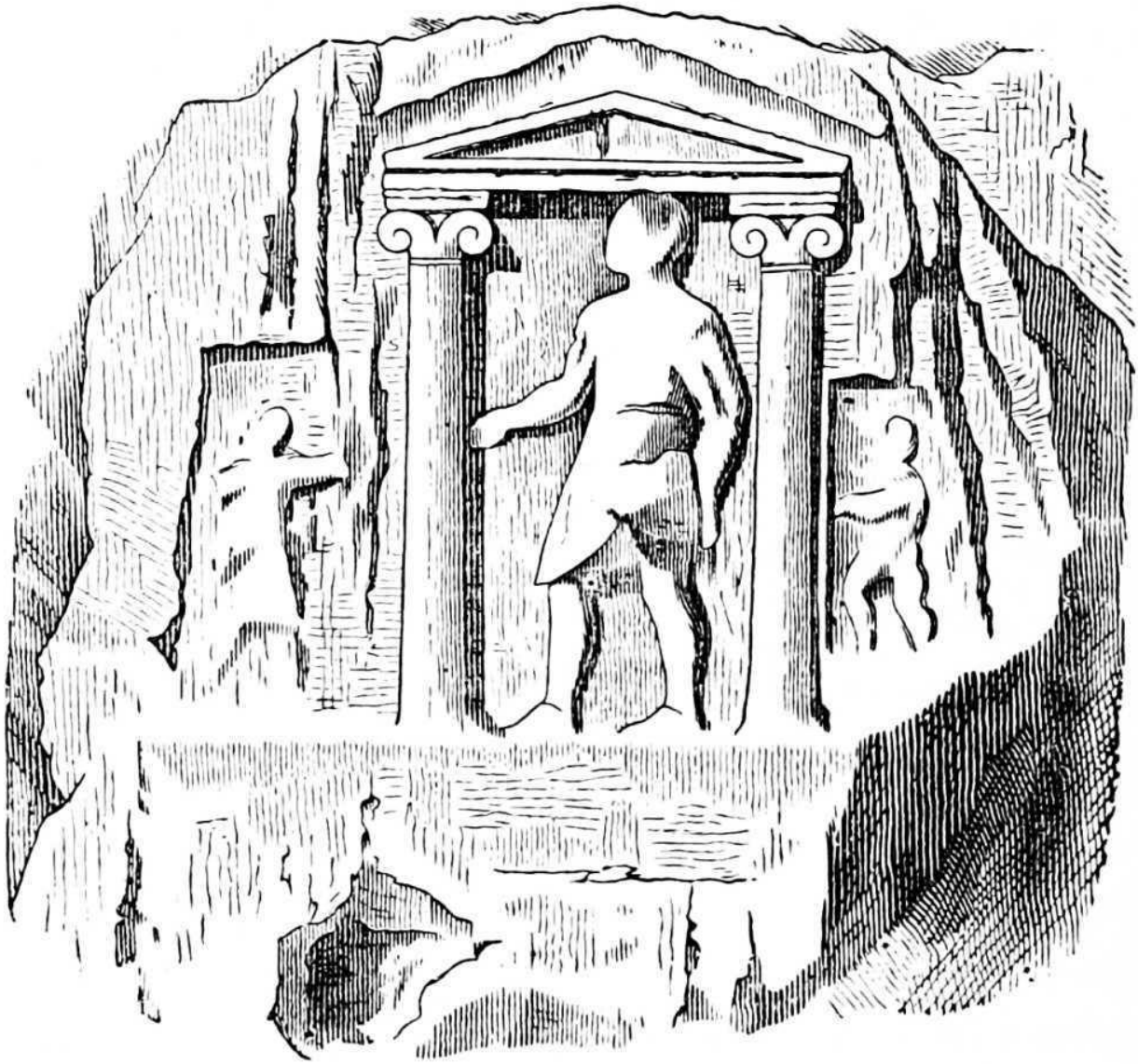
[back](#)



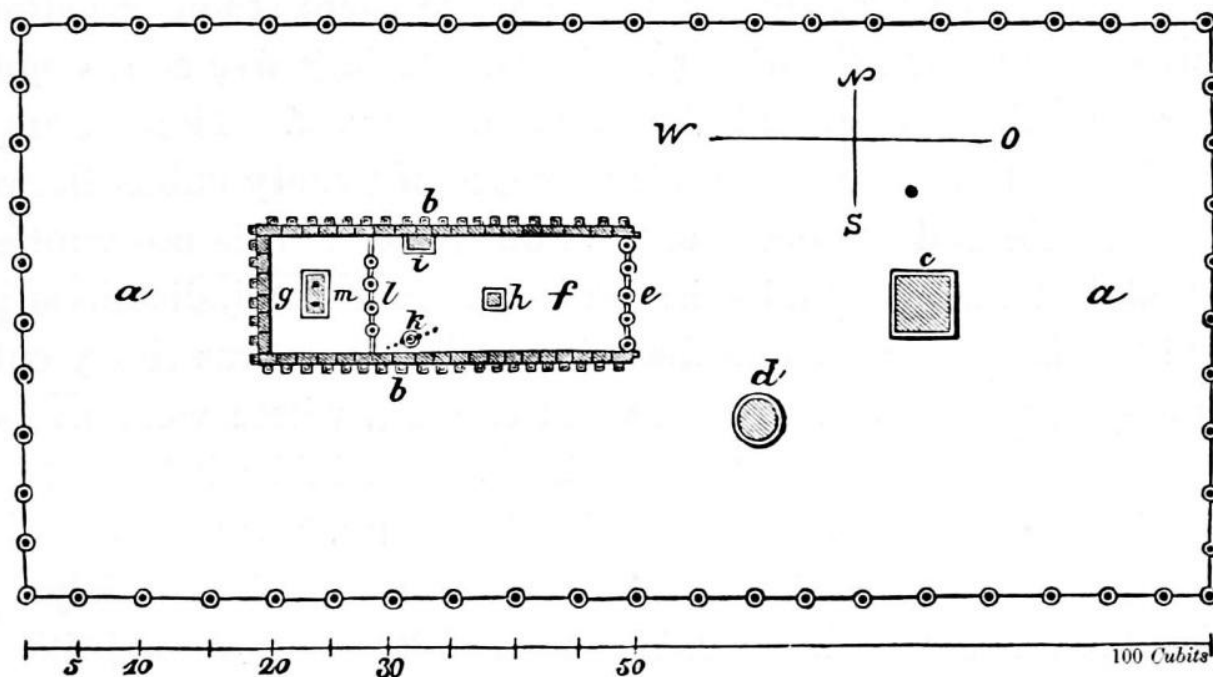
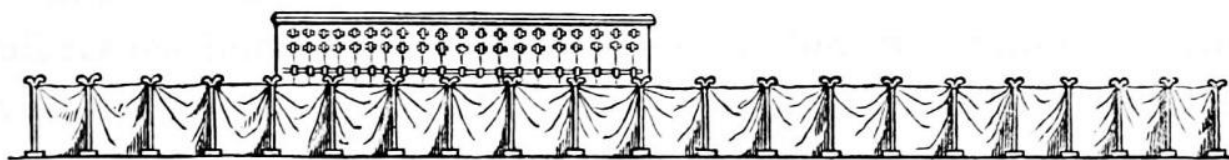
[back](#)



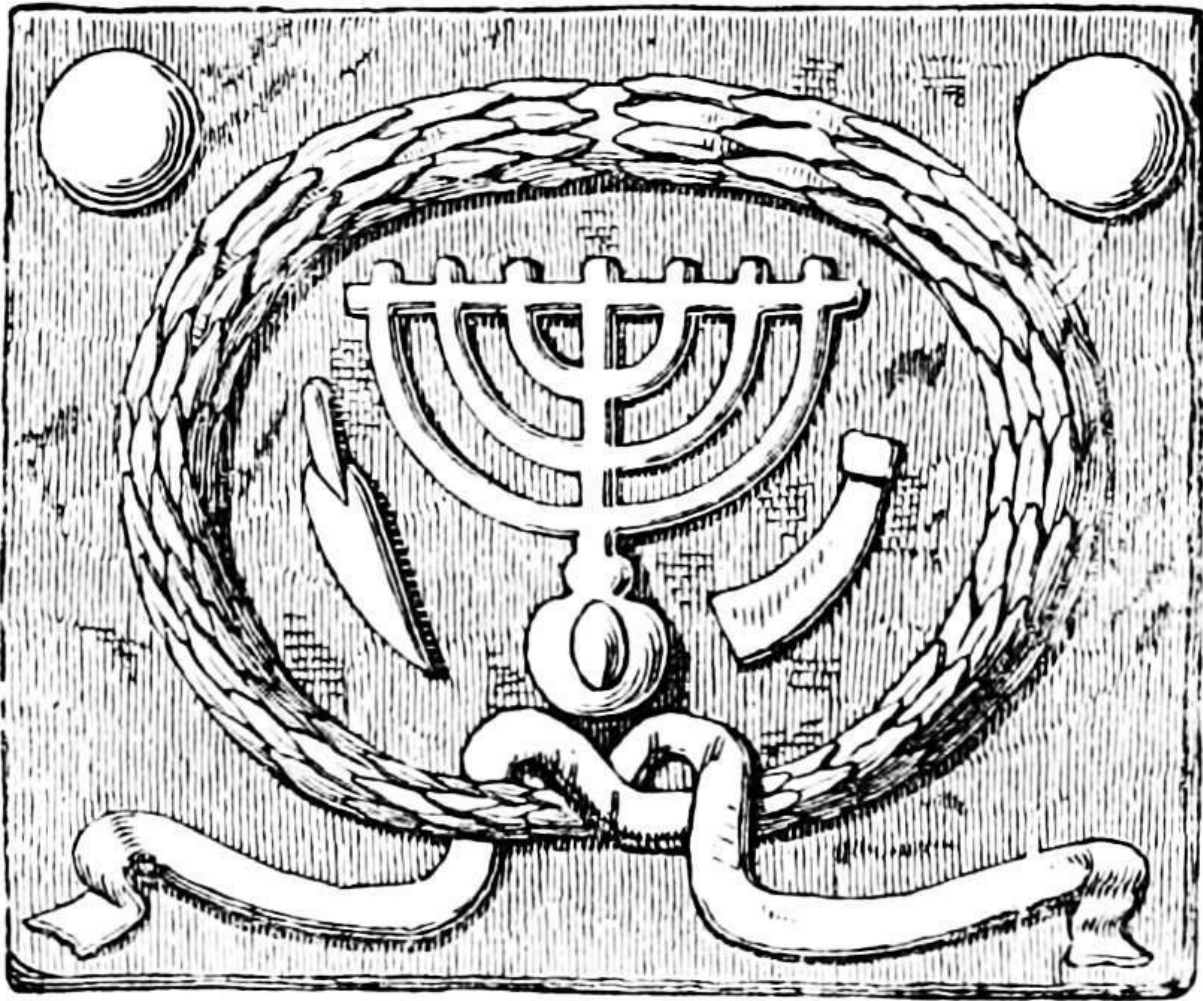
[back](#)



[back](#)



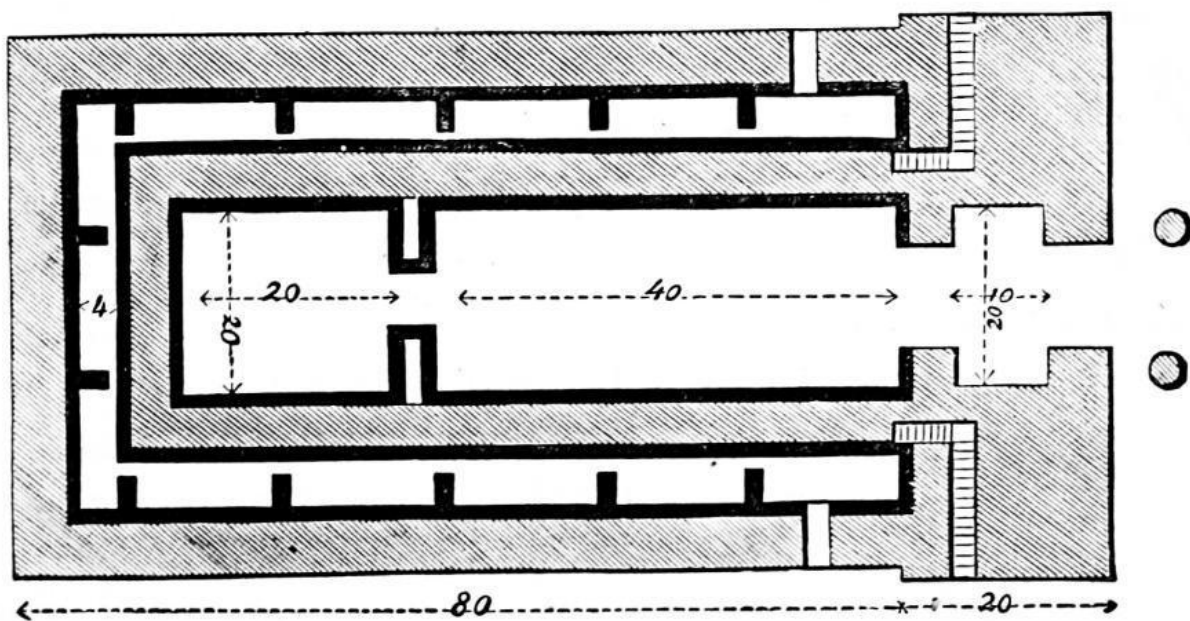
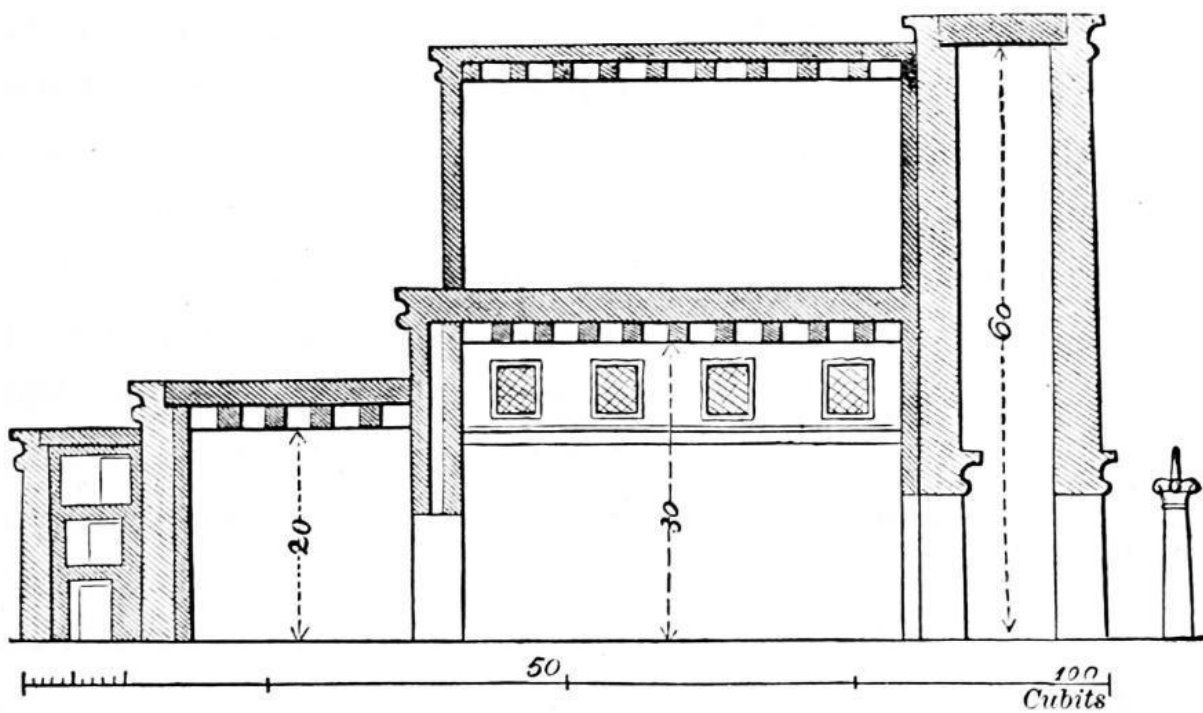
[back](#)



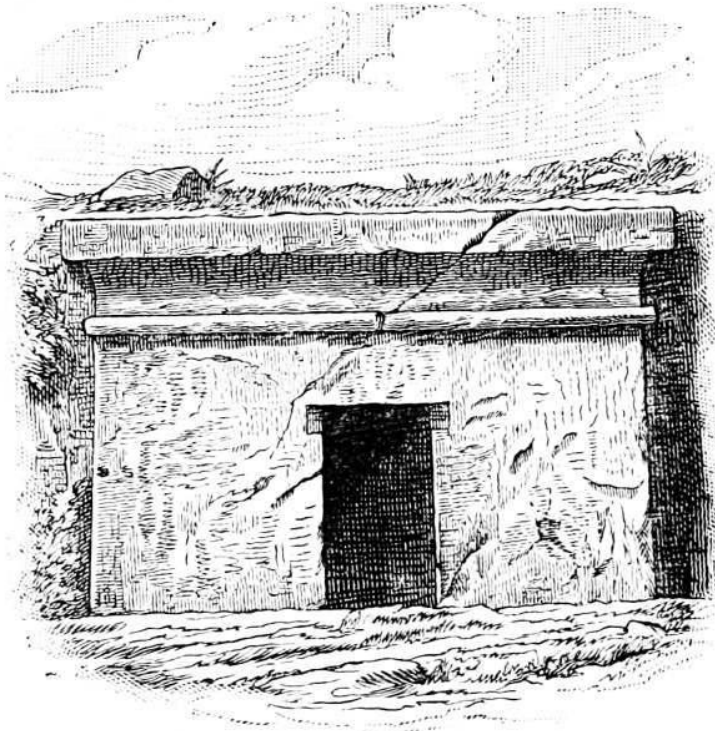
[back](#)



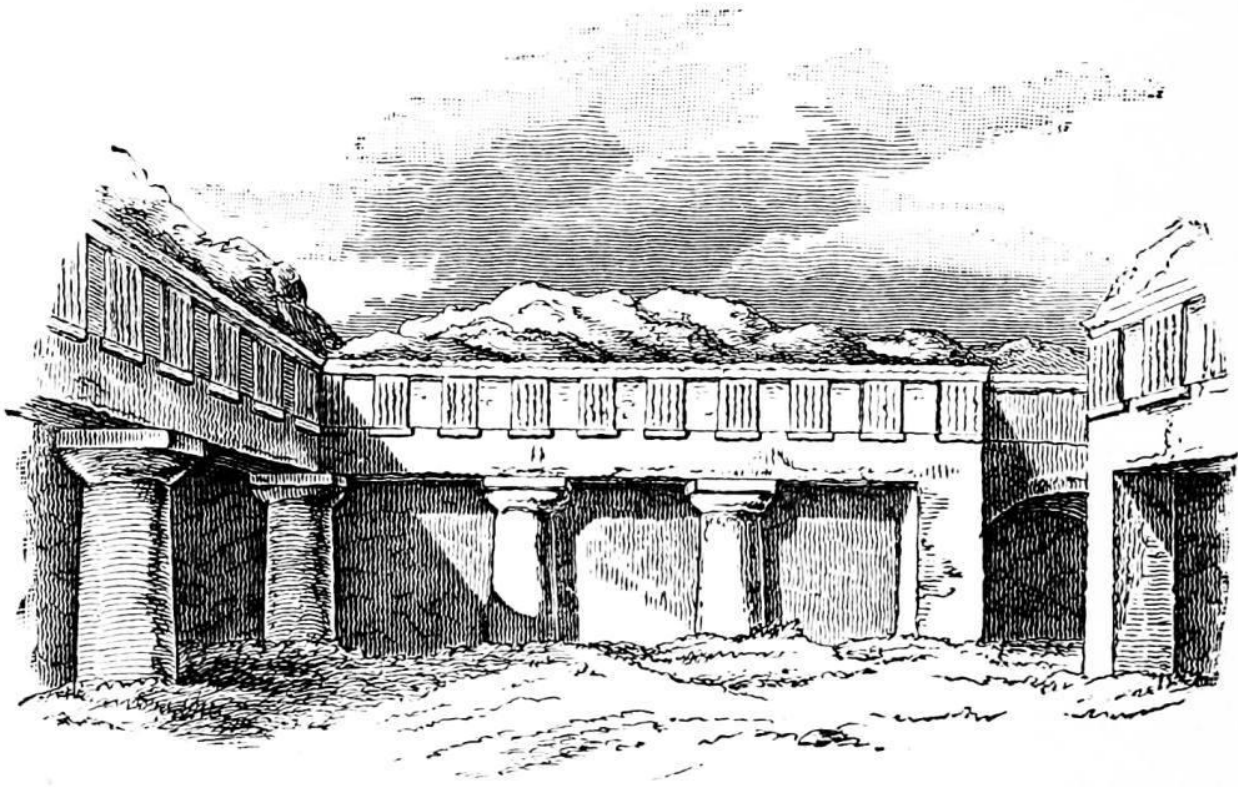
[back](#)



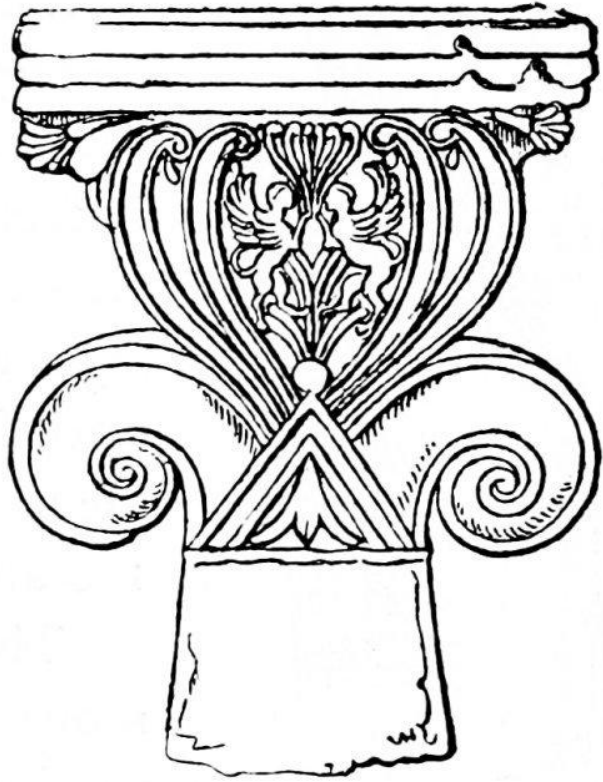
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



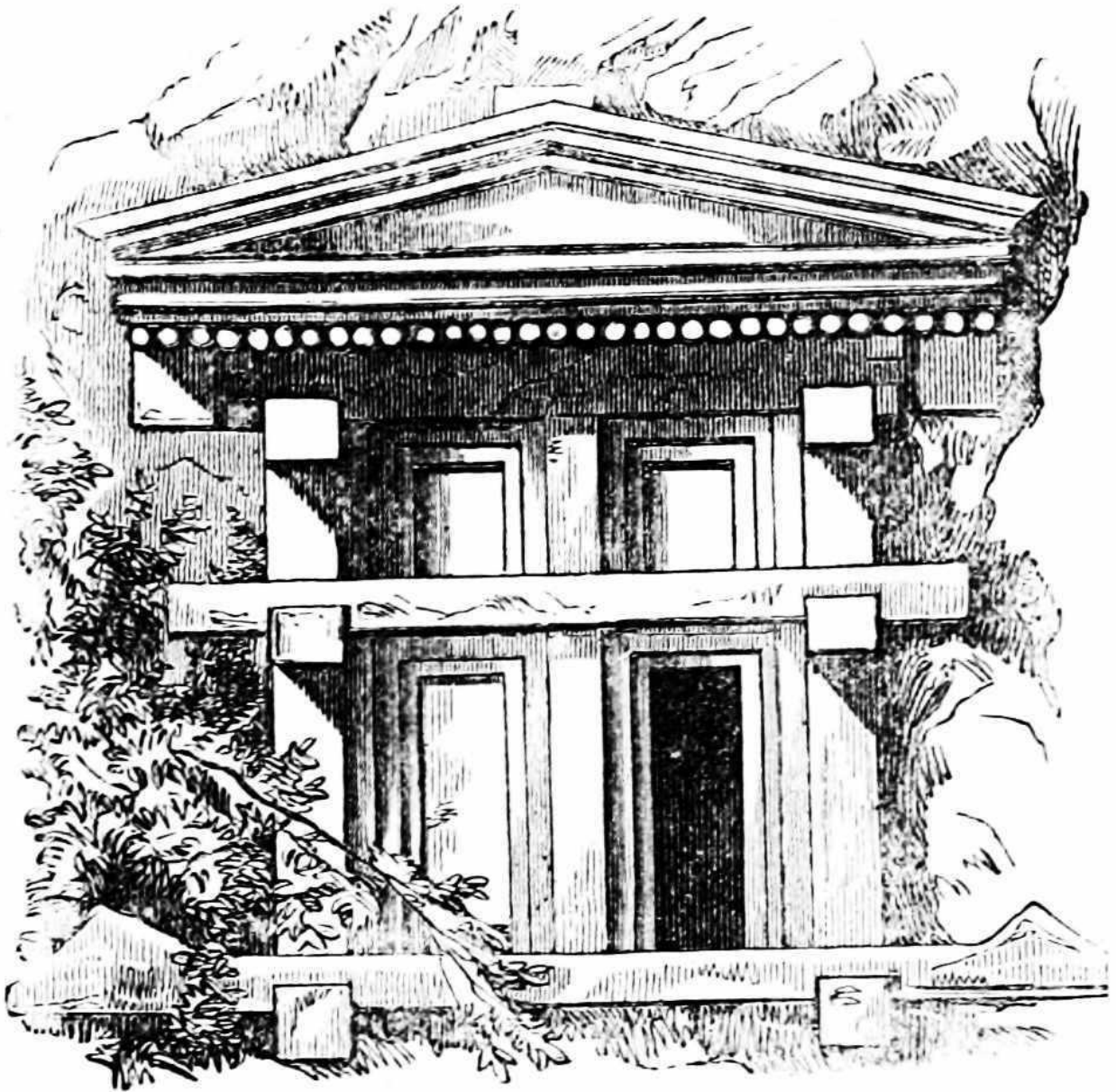
[back](#)



[back](#)



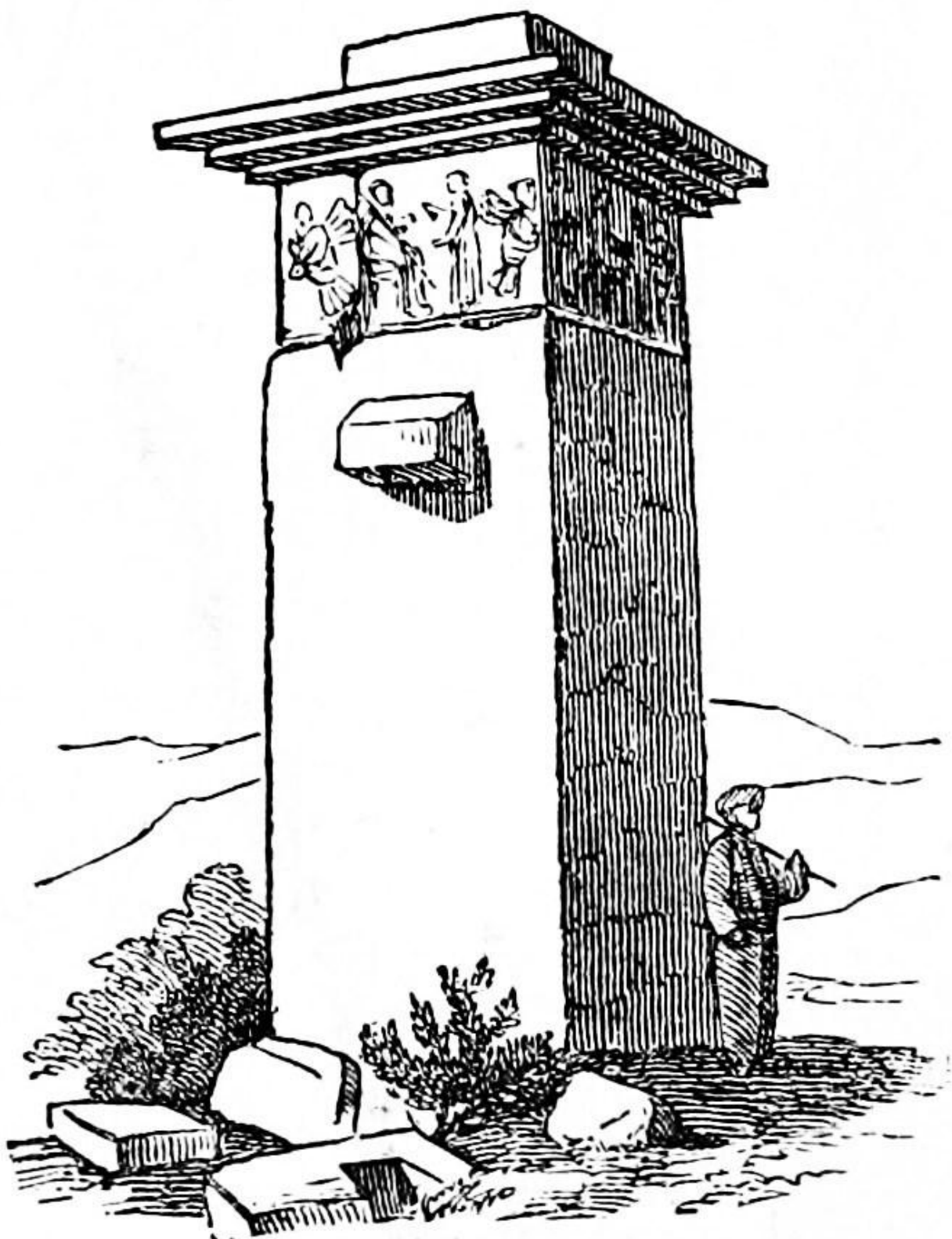
[back](#)



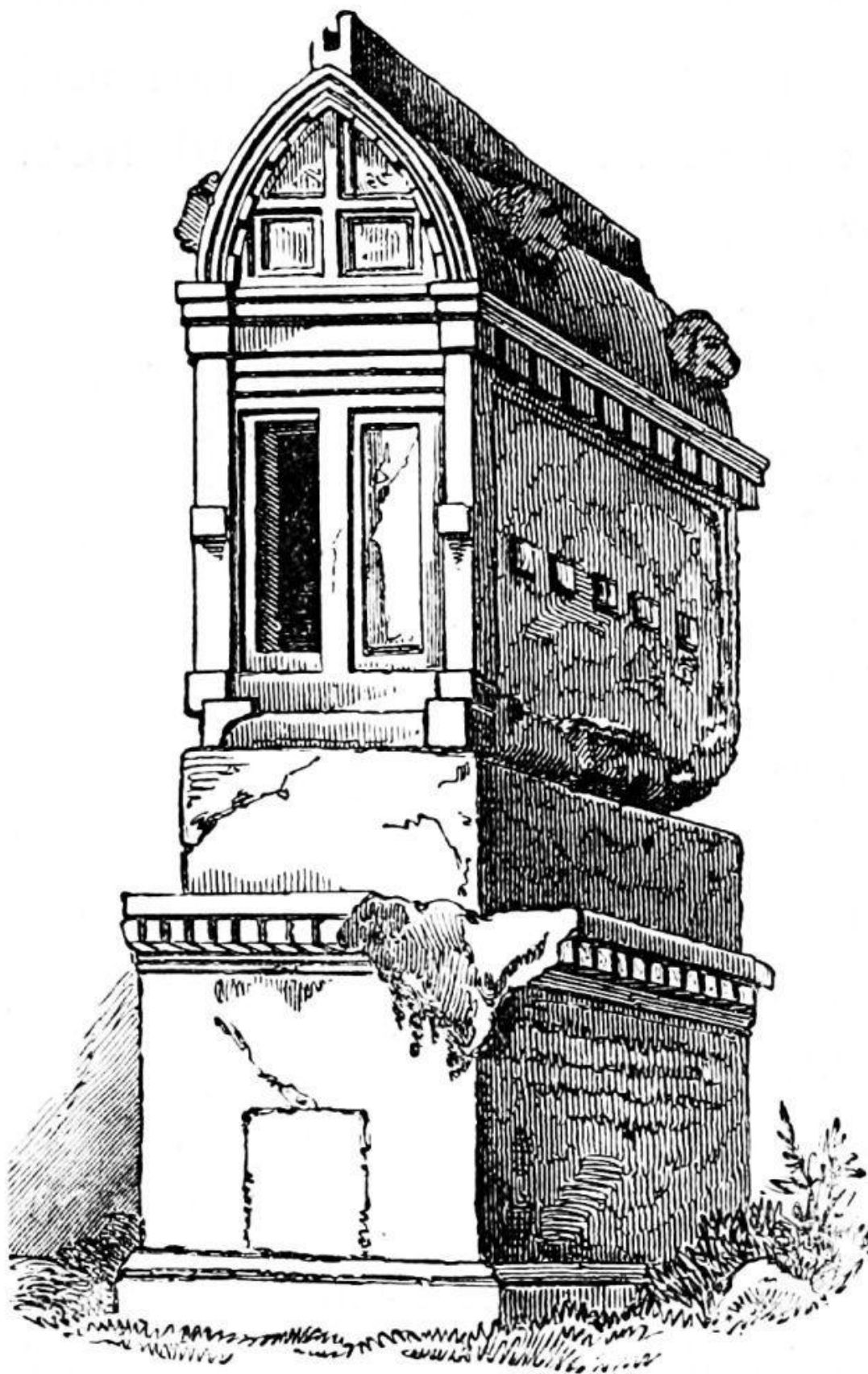
[back](#)



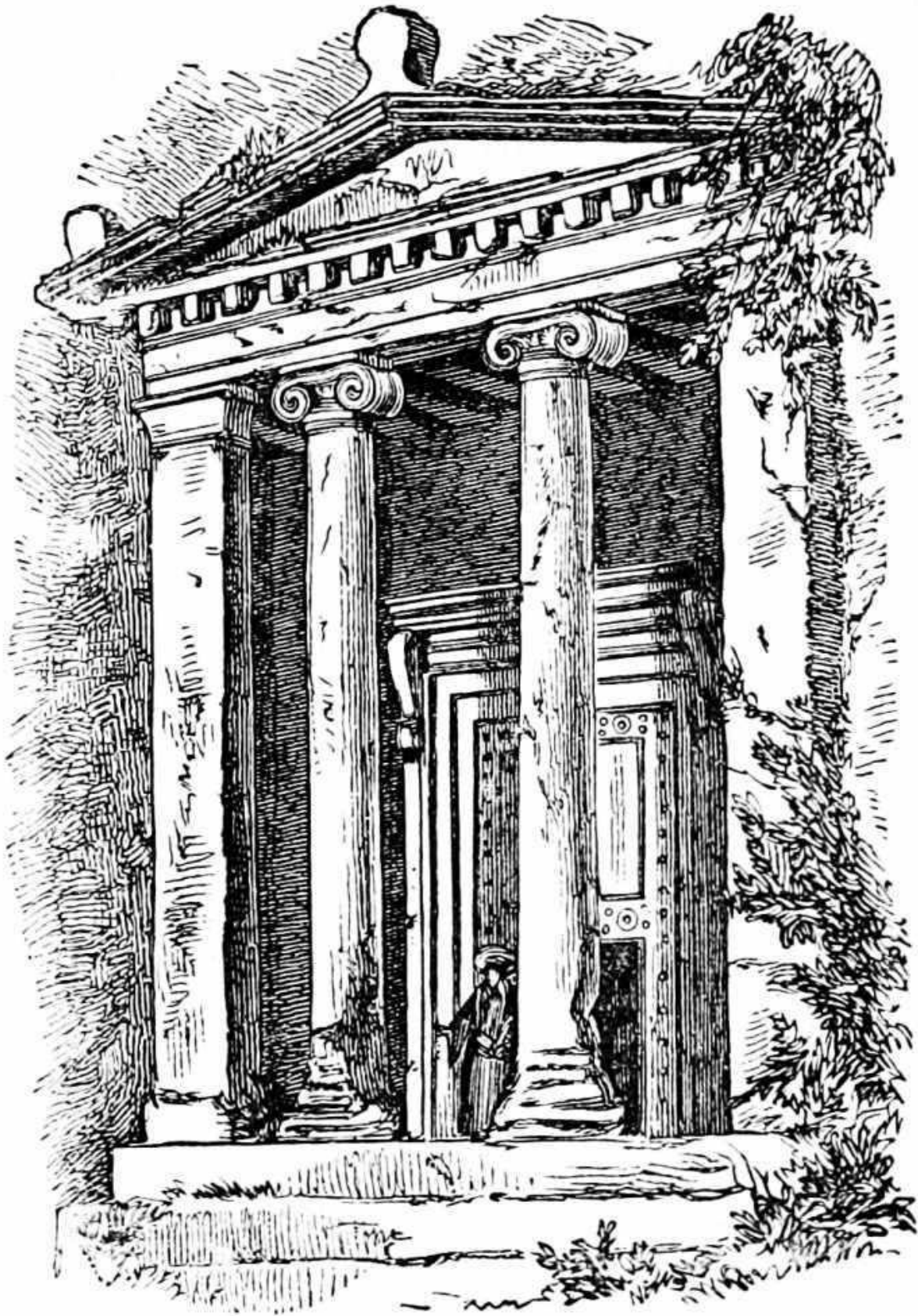
[back](#)



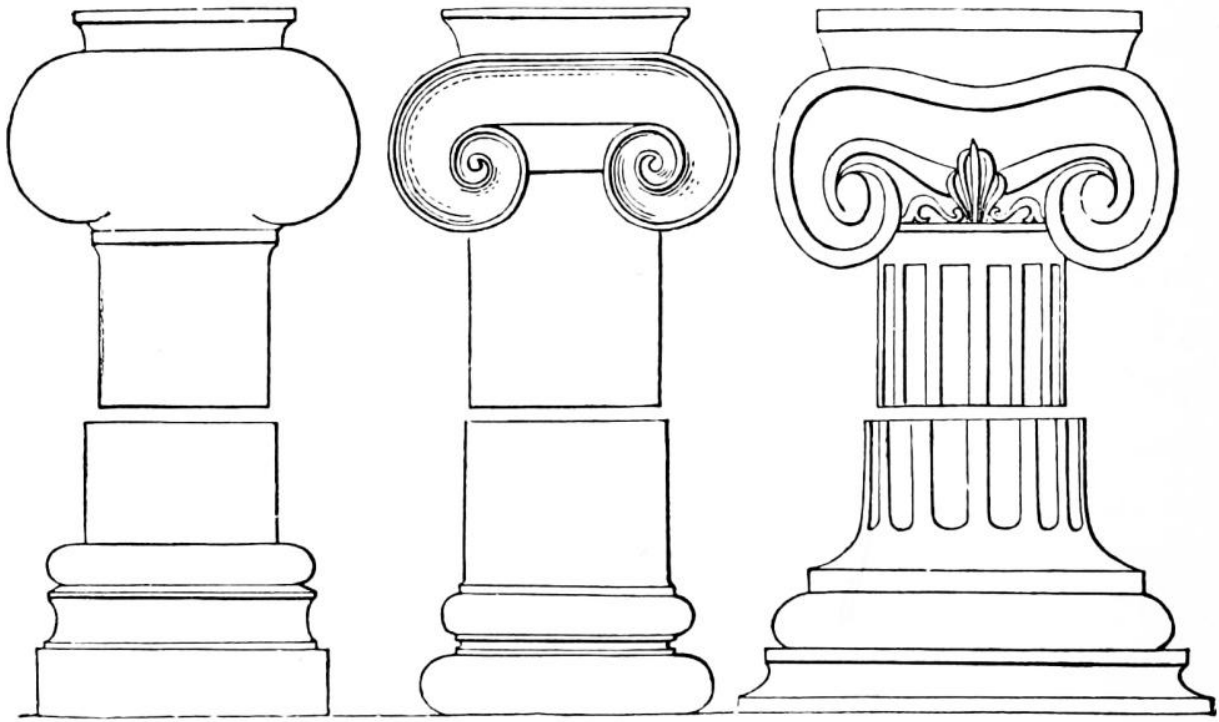
[back](#)



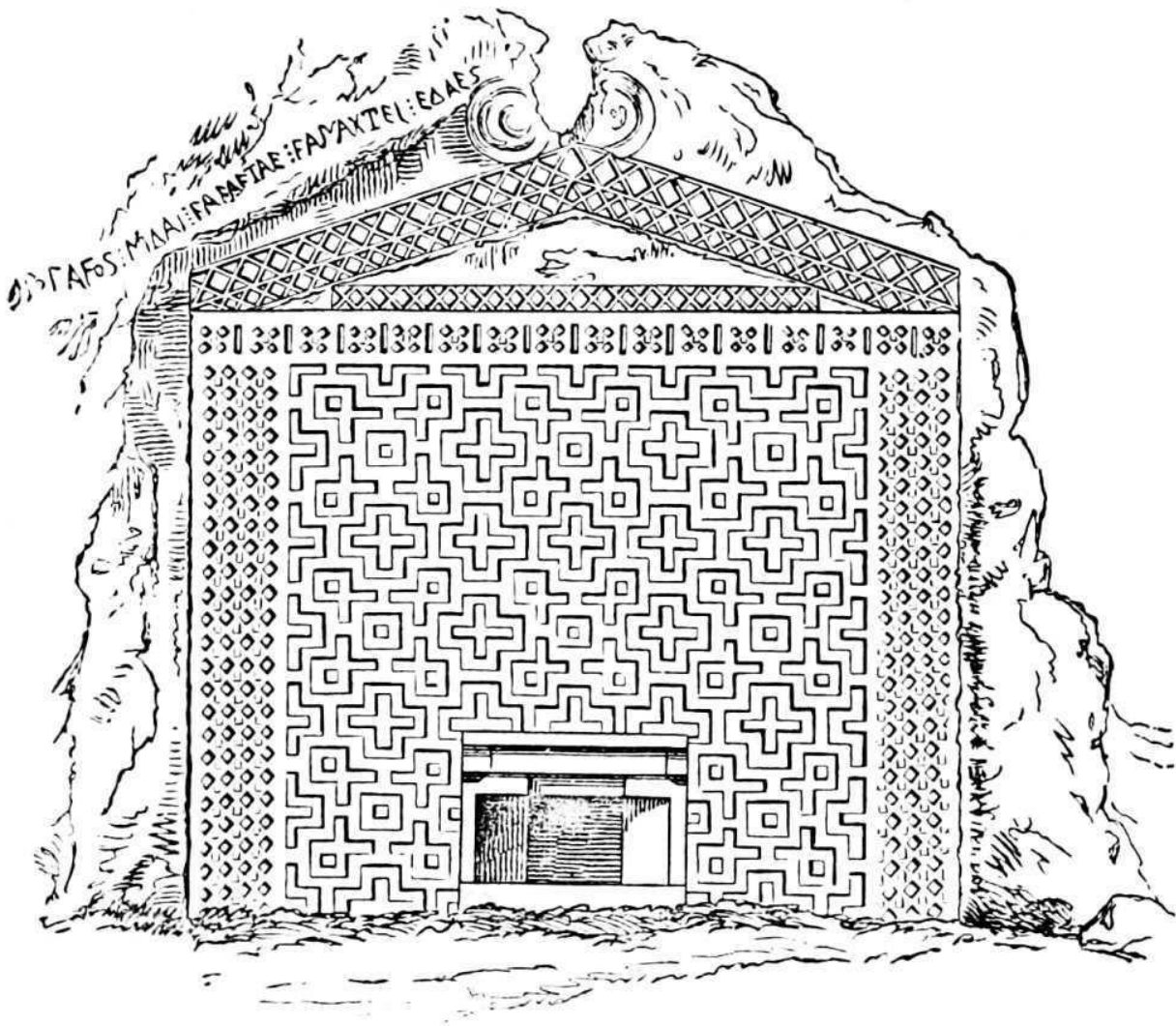
[back](#)



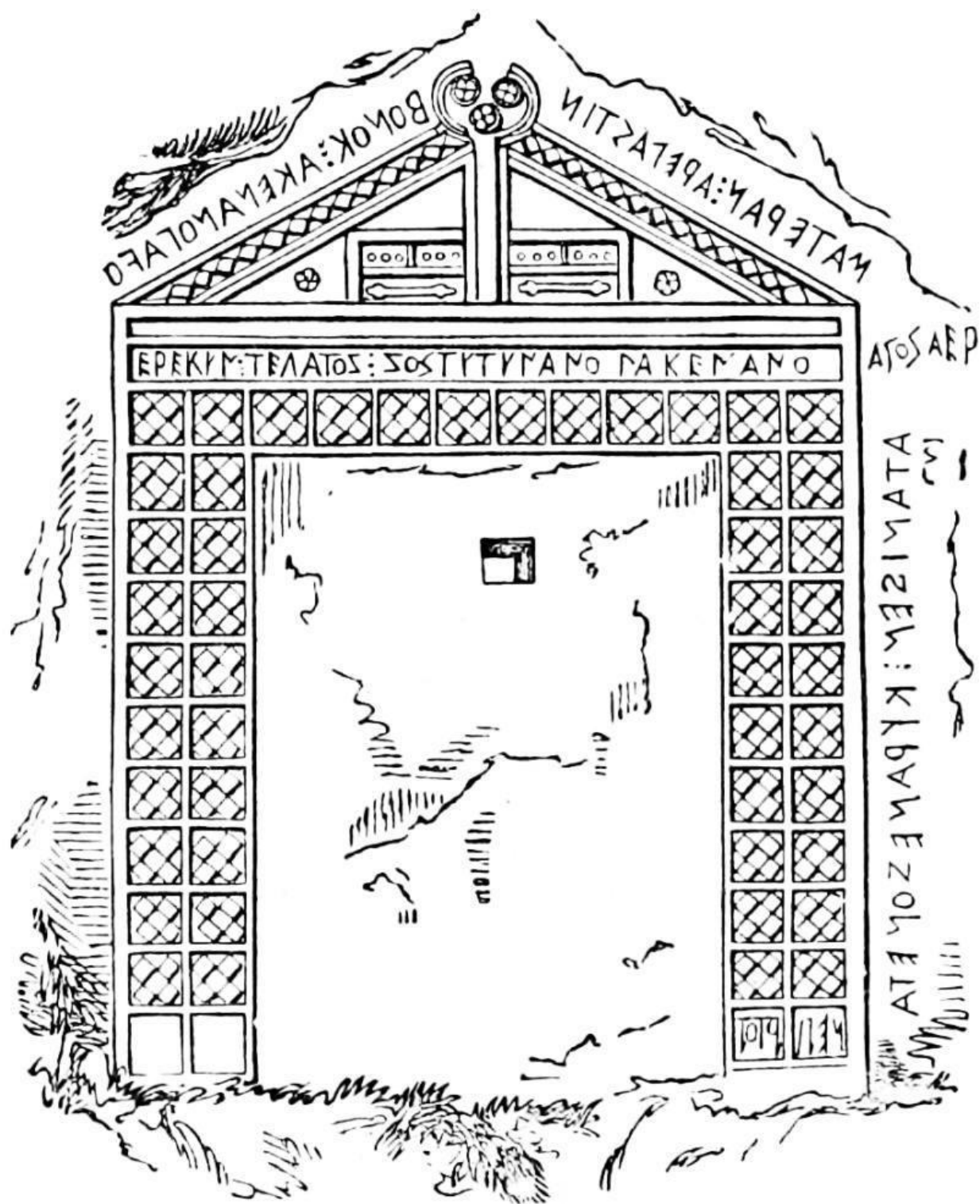
[back](#)



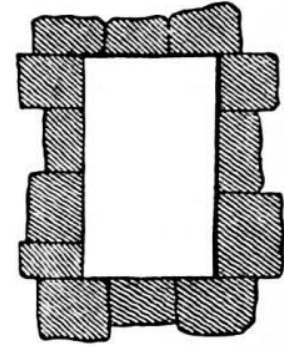
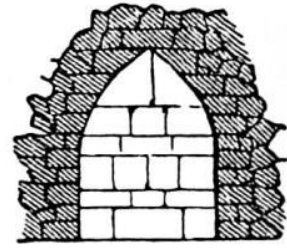
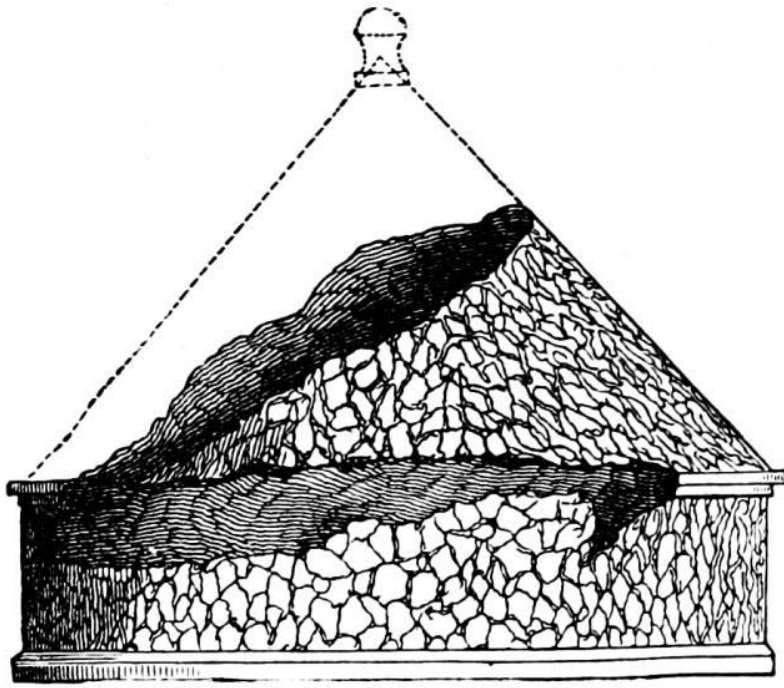
[back](#)



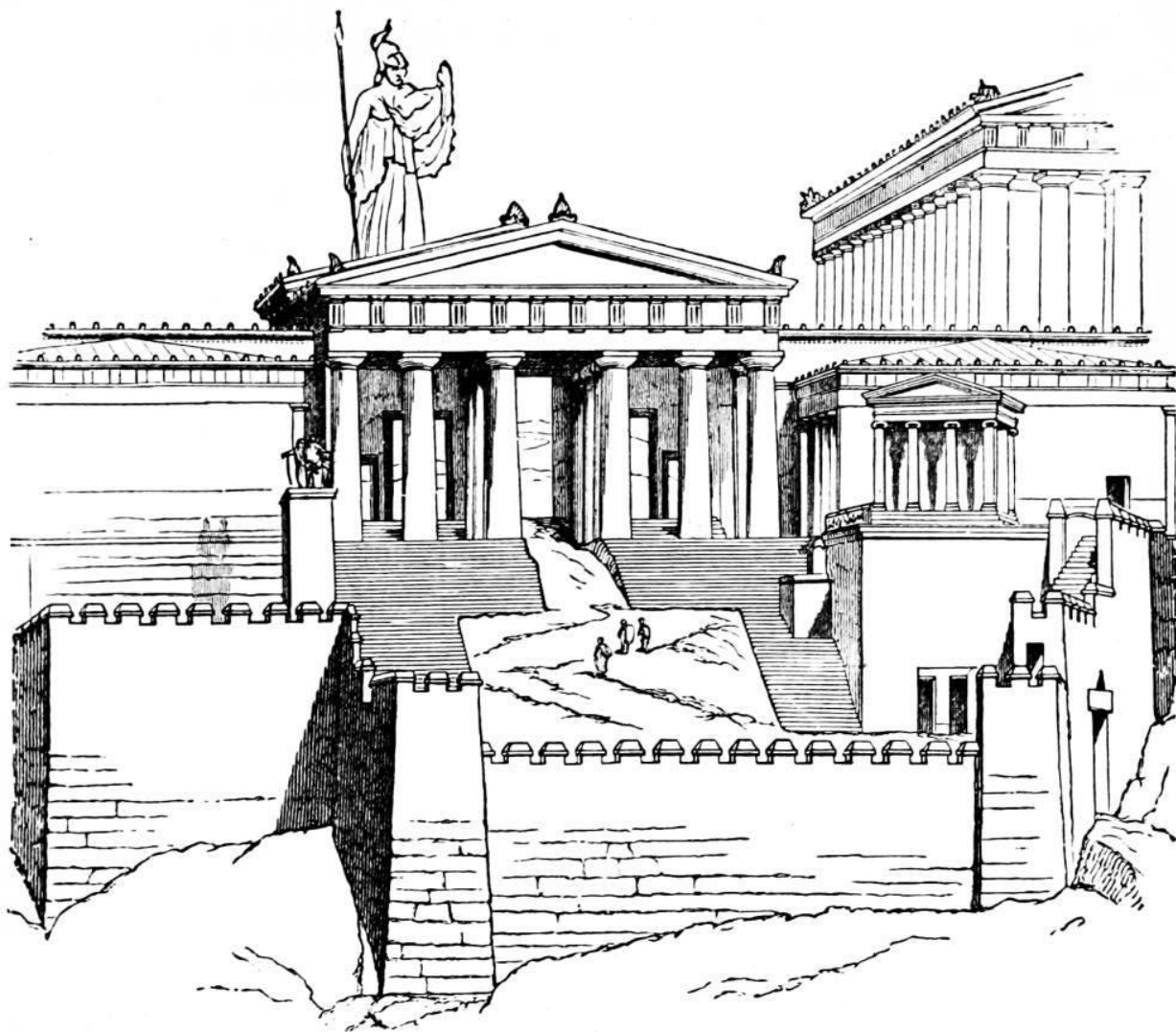
[back](#)



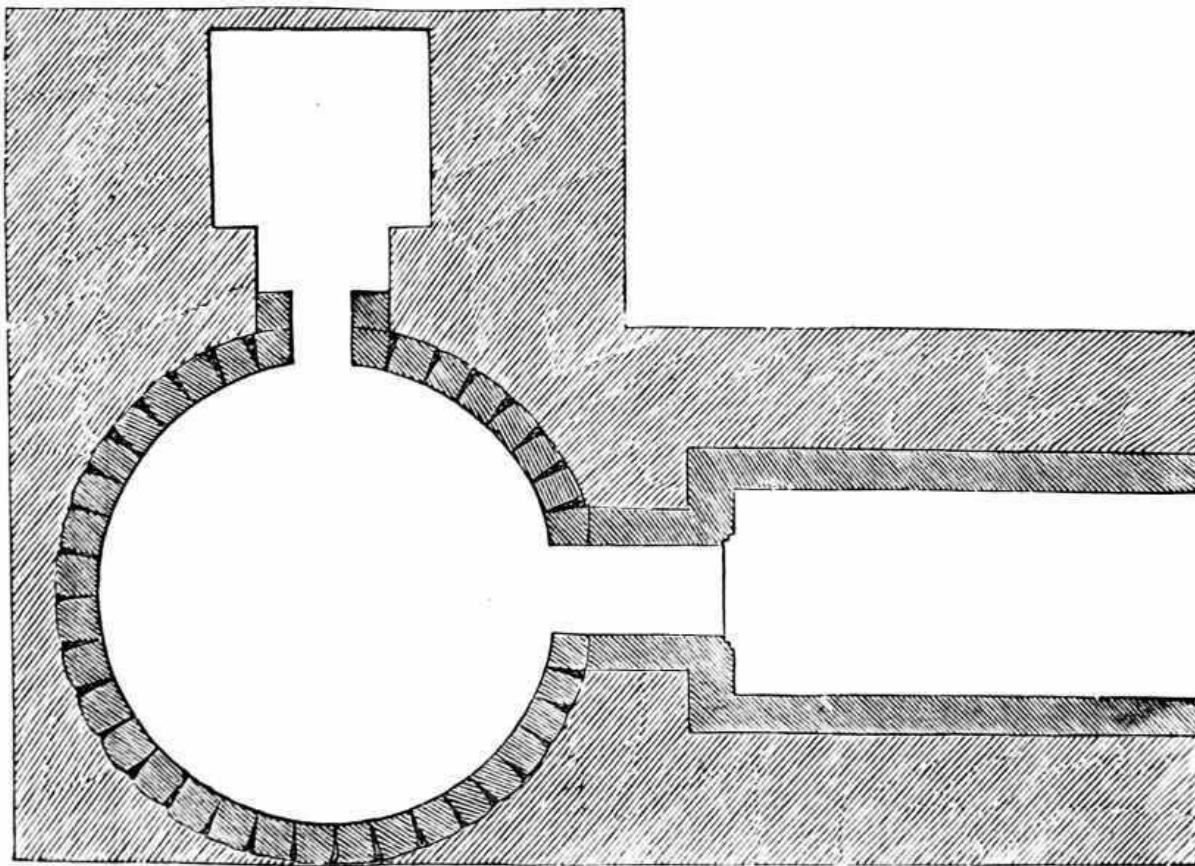
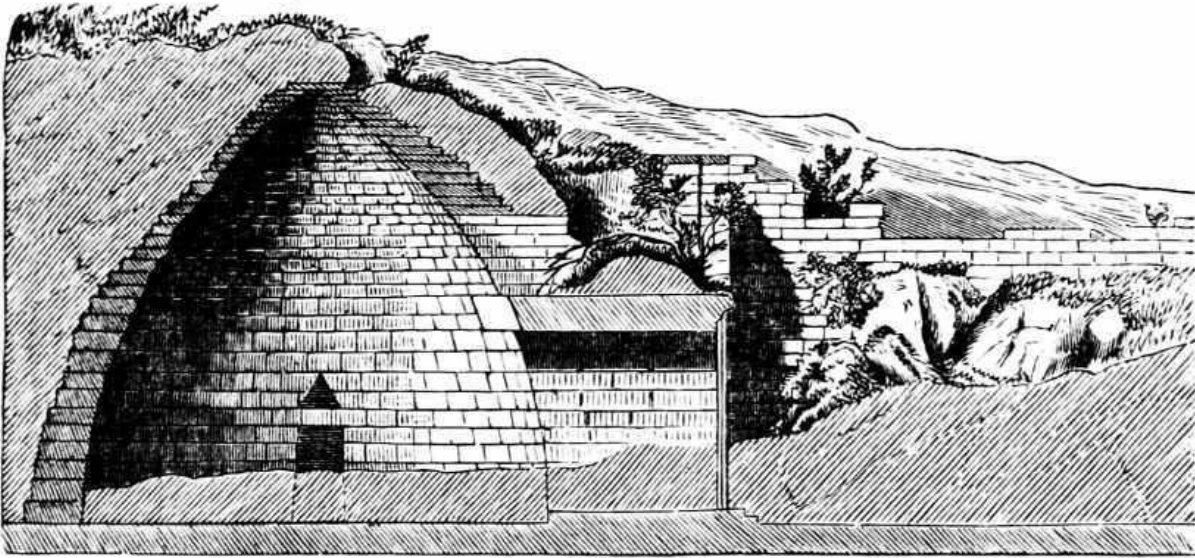
[back](#)



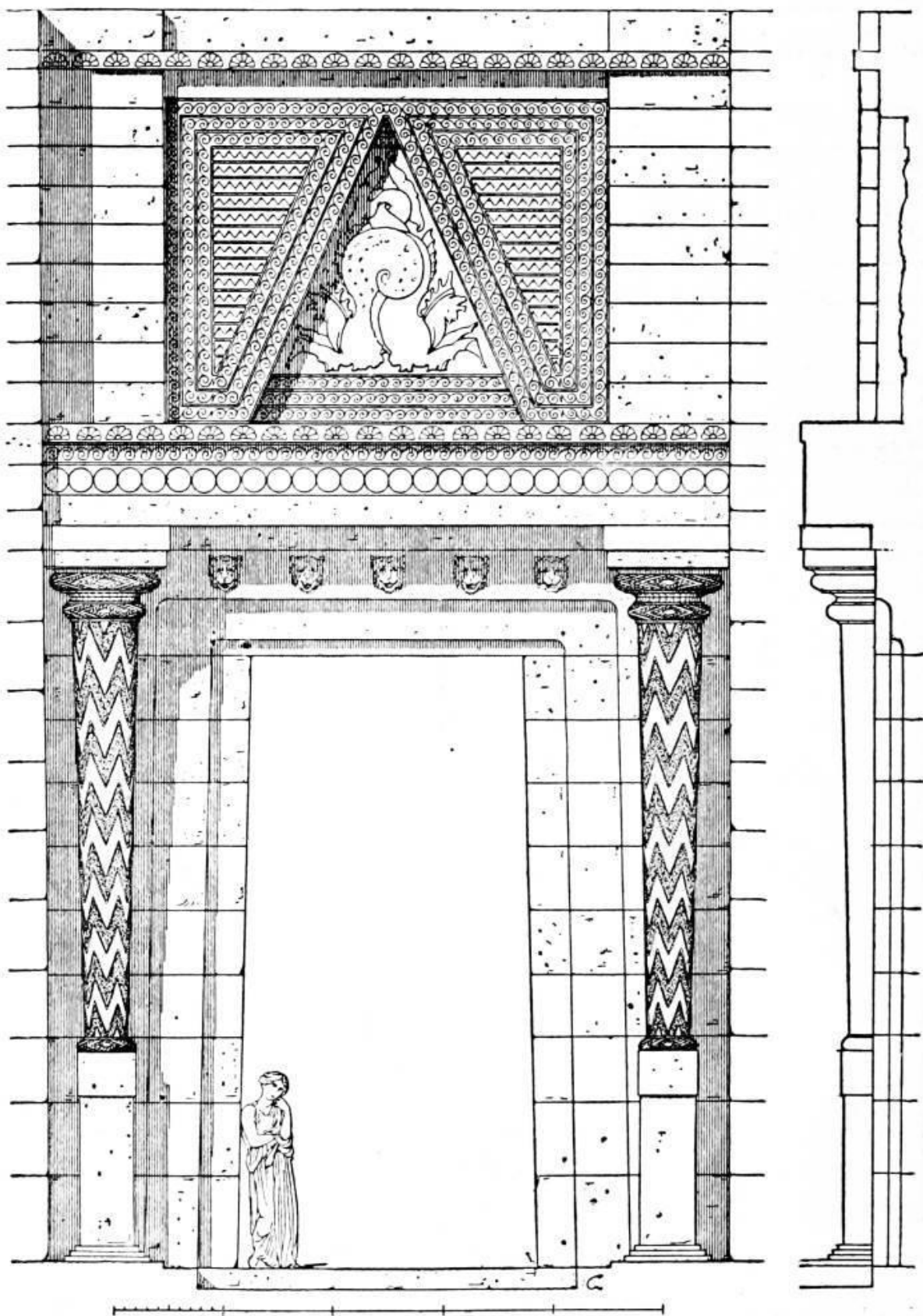
[back](#)



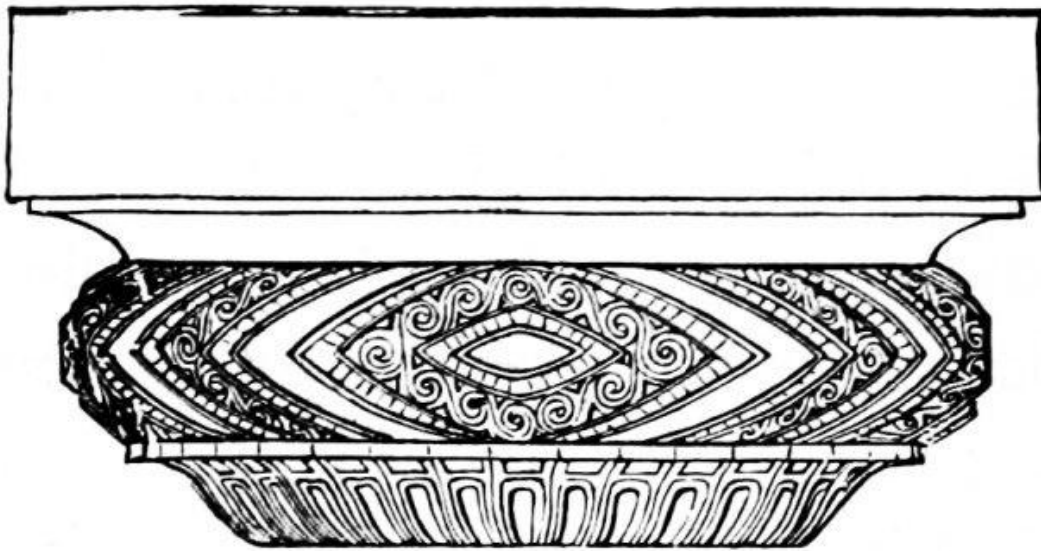
[back](#)



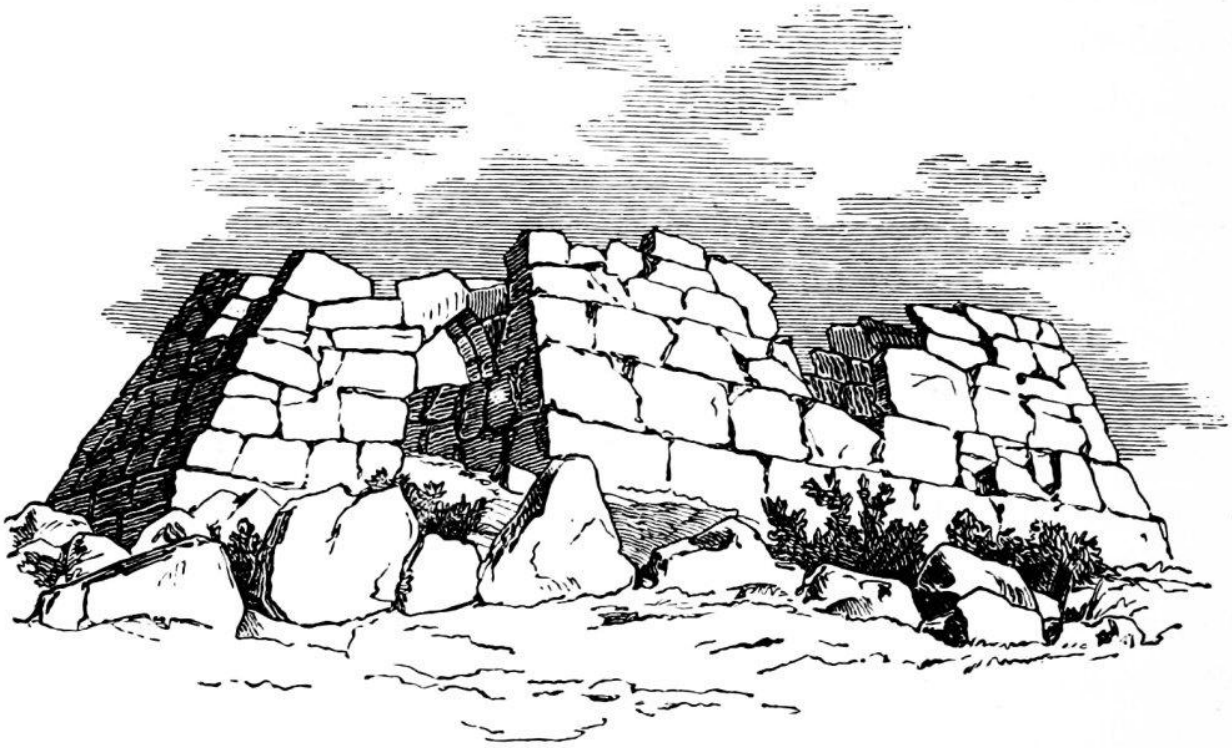
[back](#)



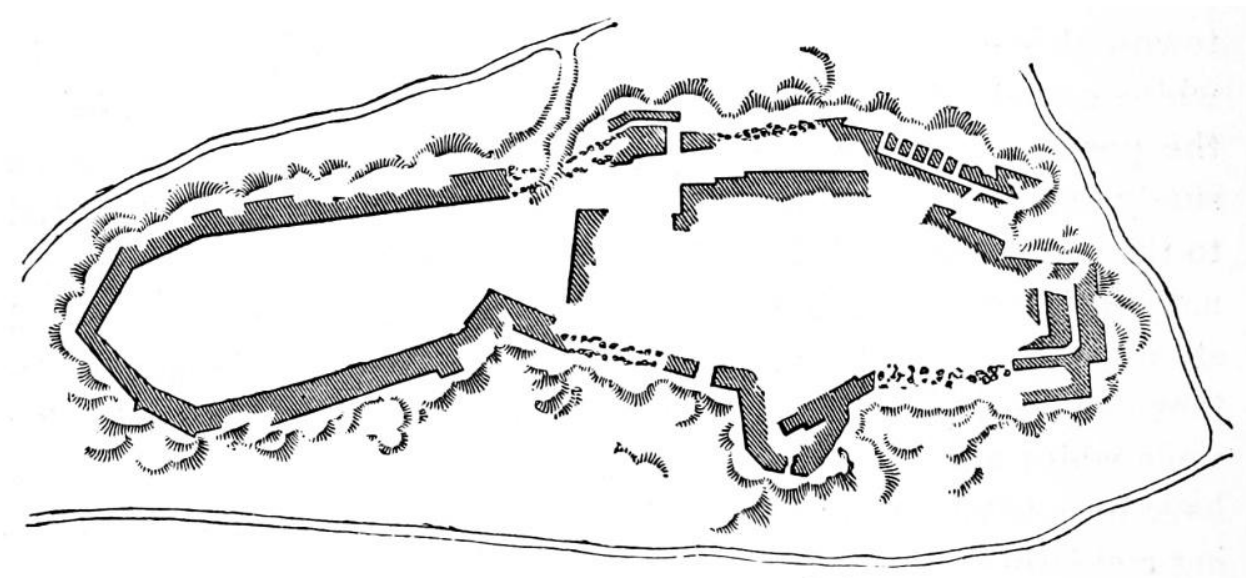
[back](#)



[back](#)



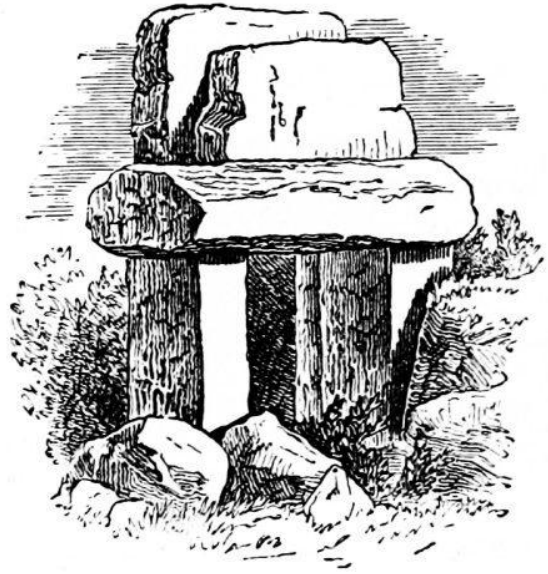
[back](#)

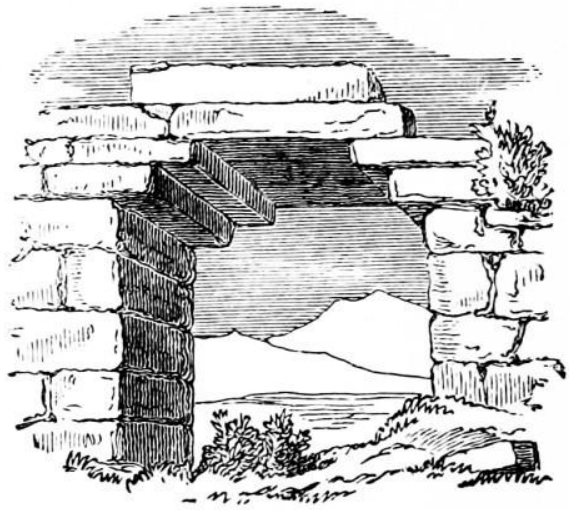
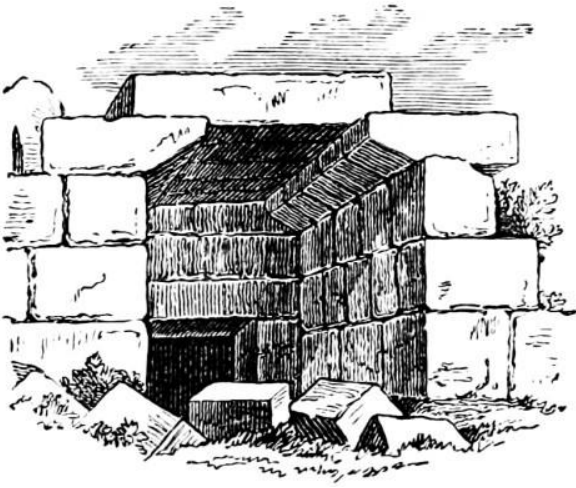


[back](#)

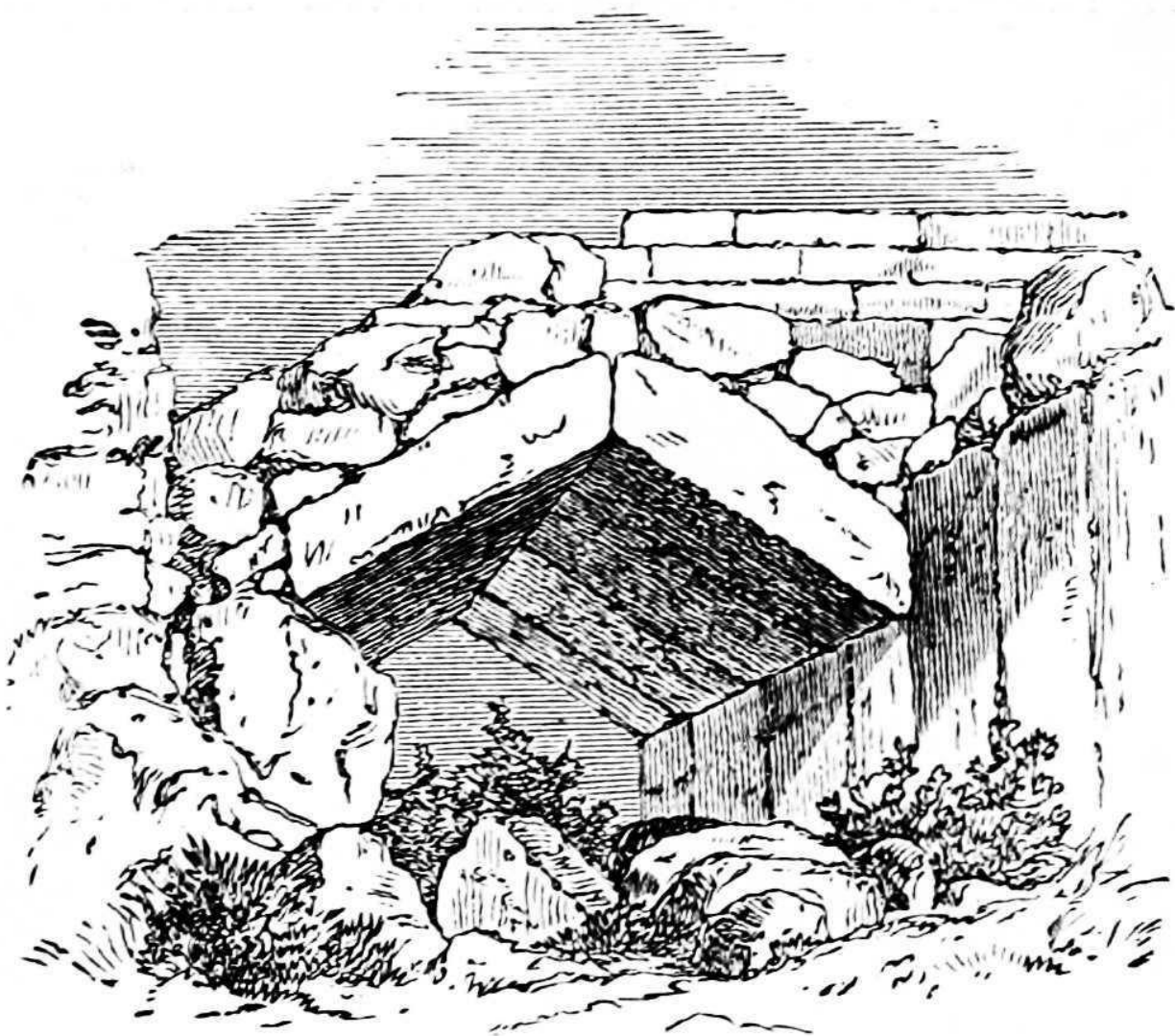


[back](#)

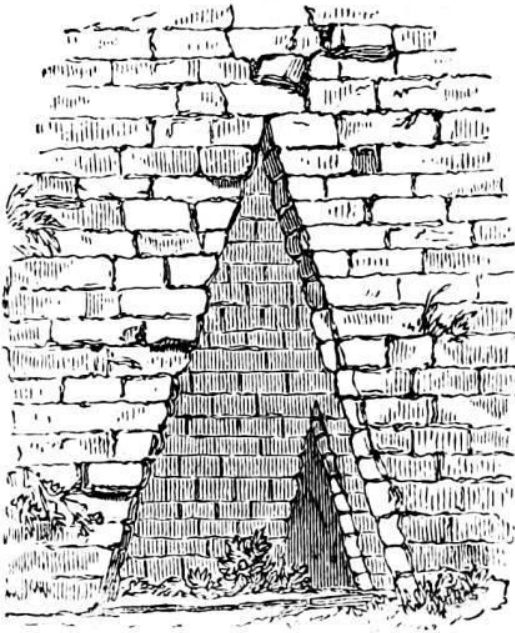




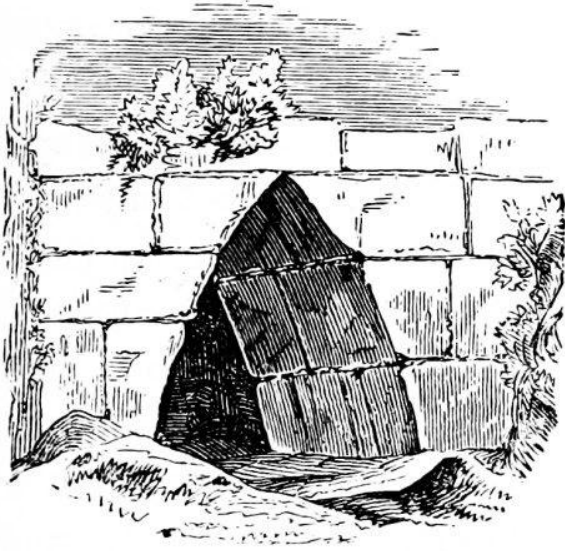
[back](#)



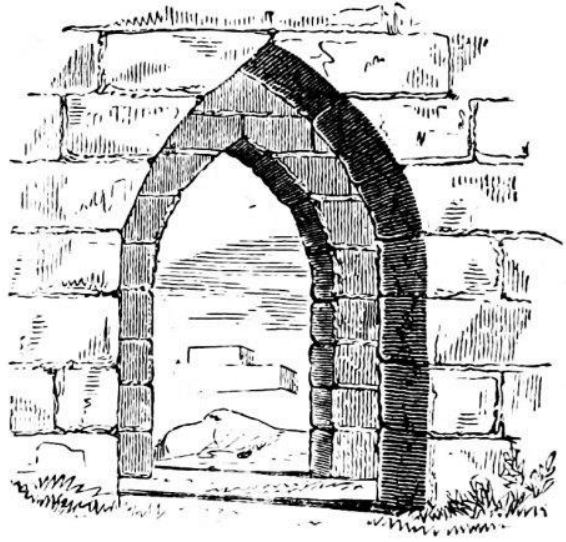
[back](#)

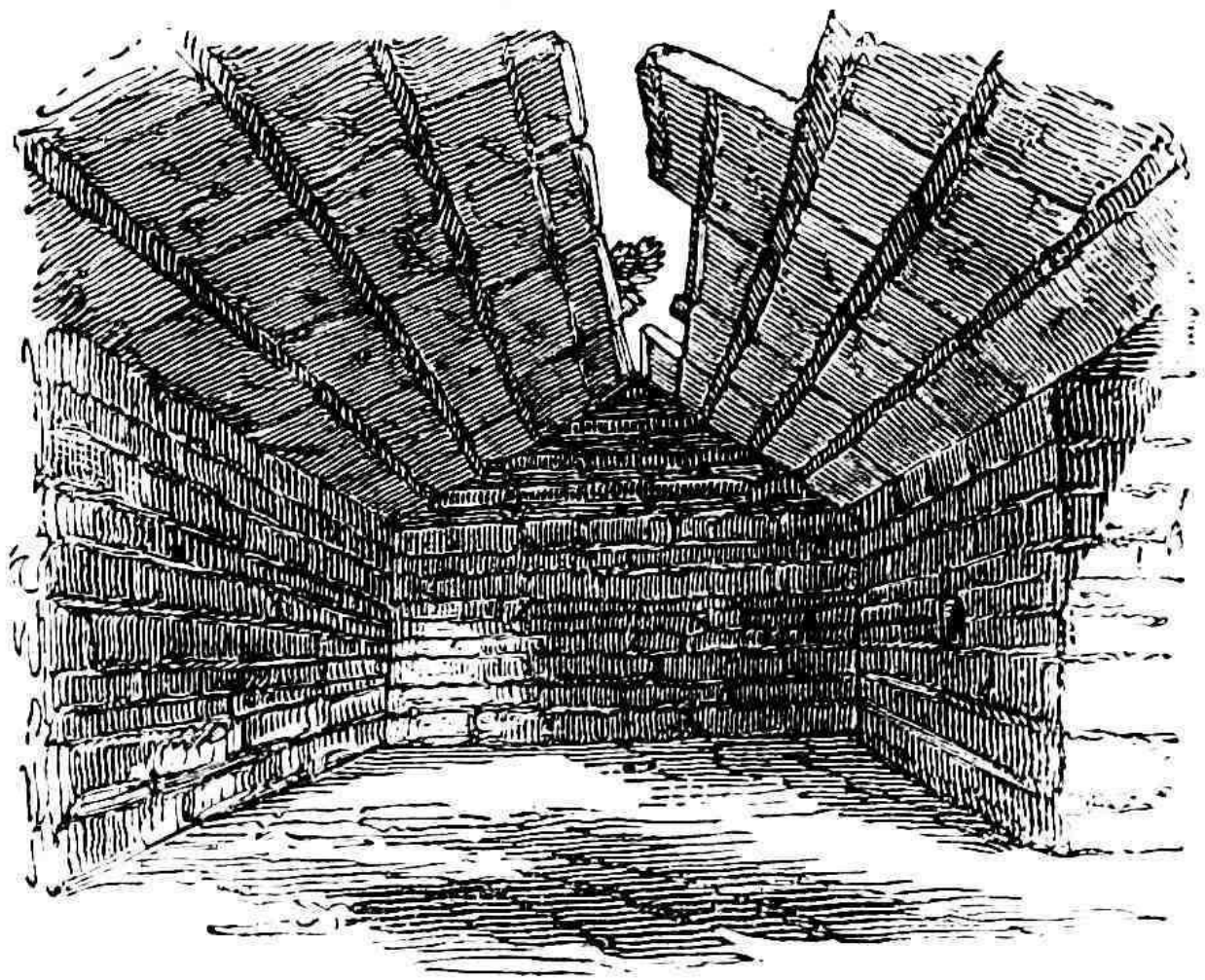


[back](#)

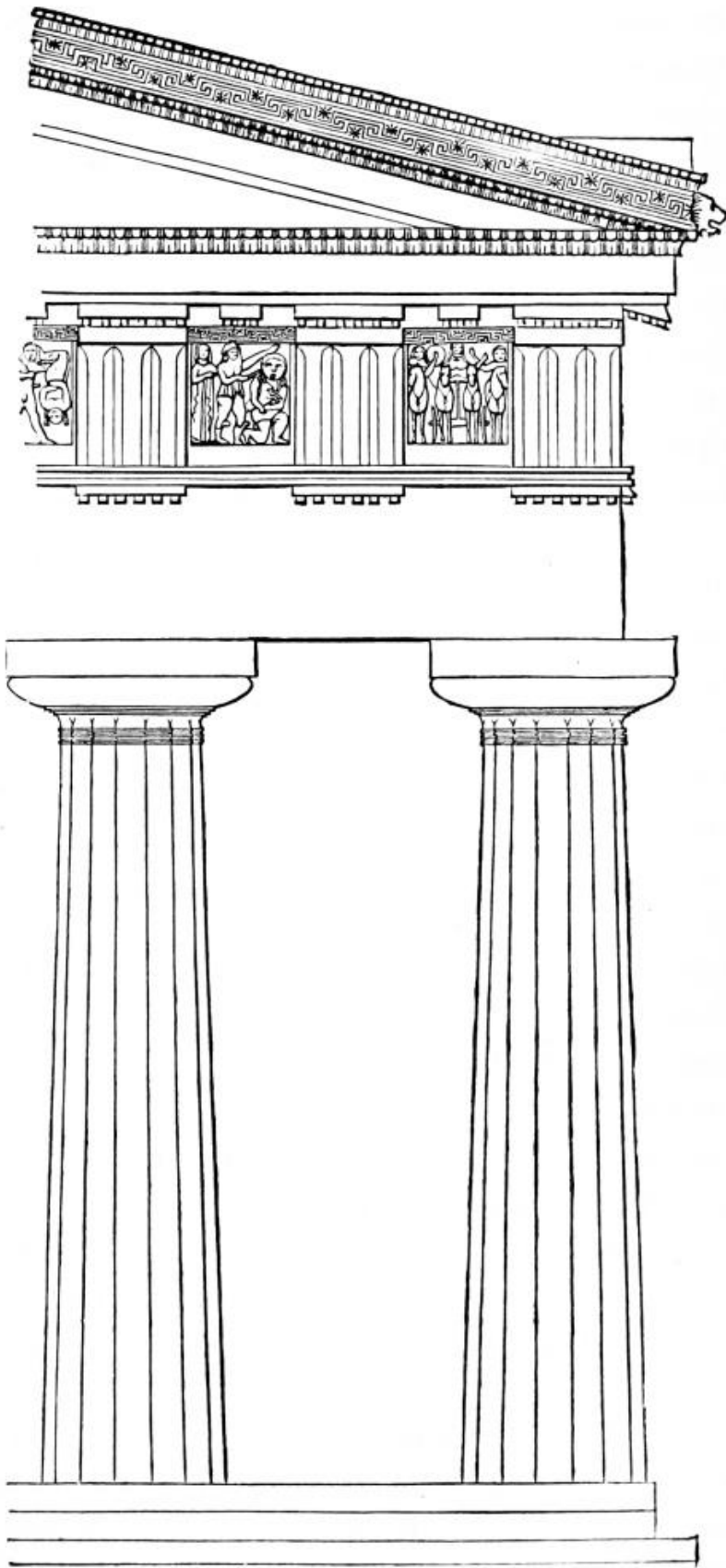


[back](#)

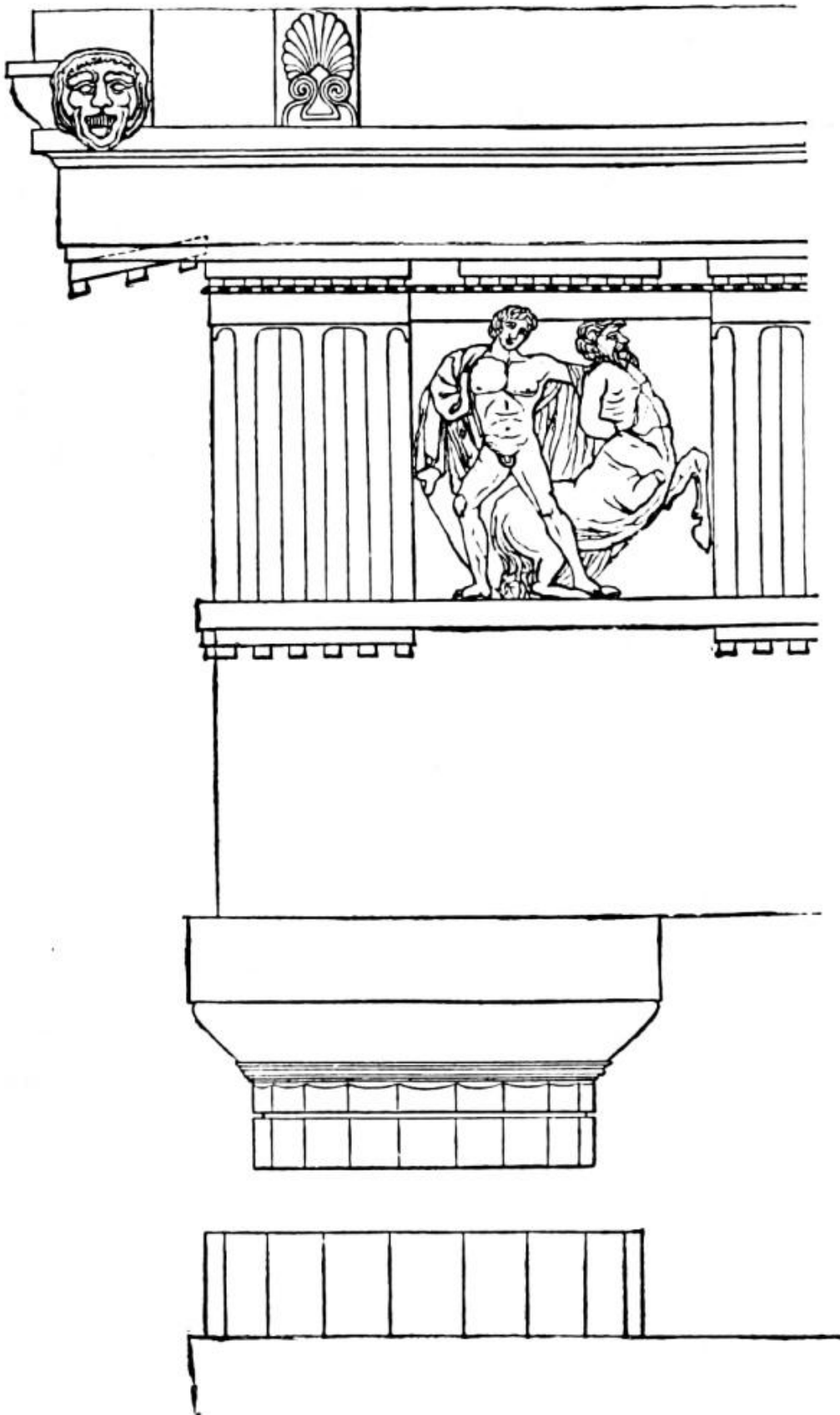




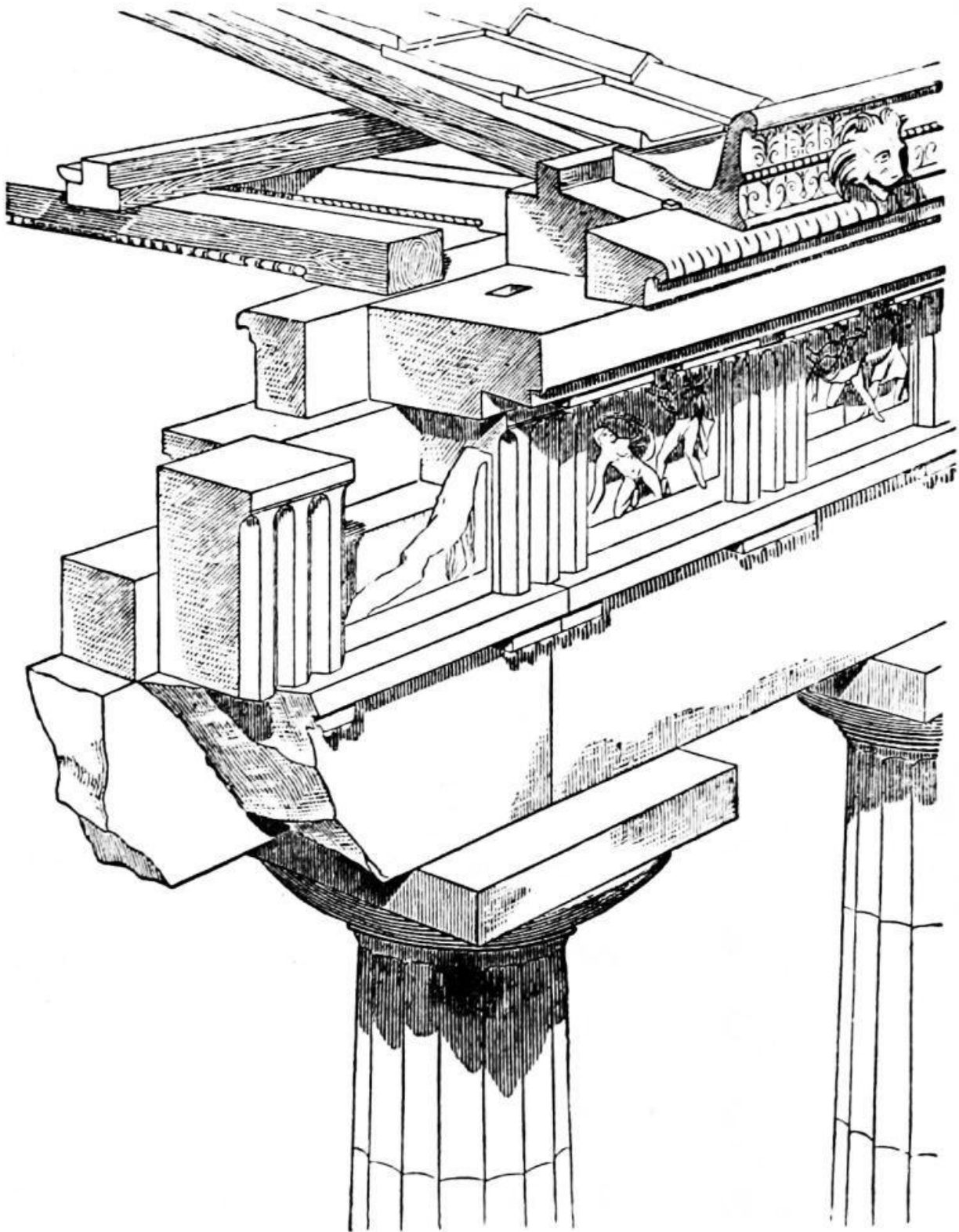
[back](#)



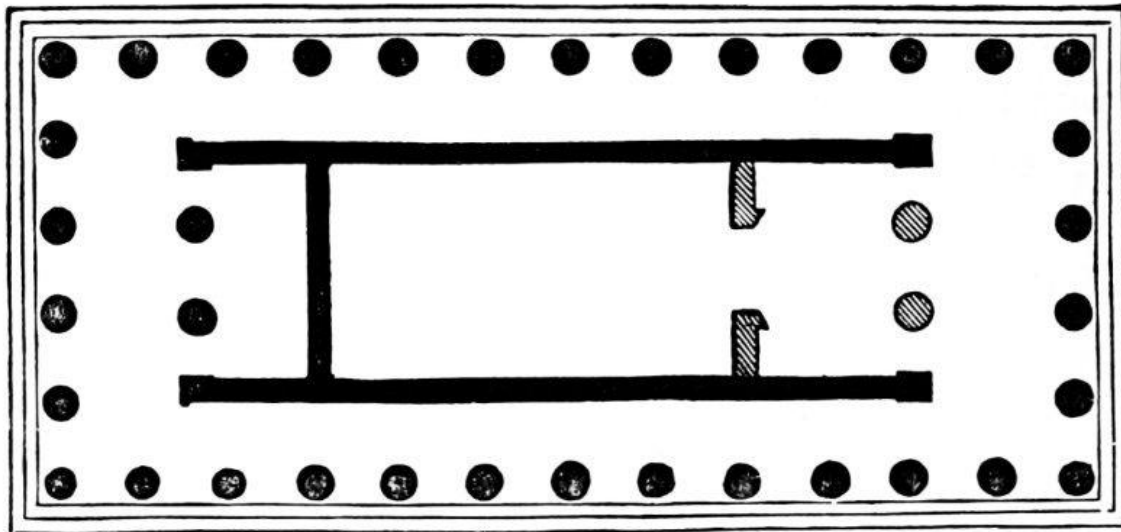
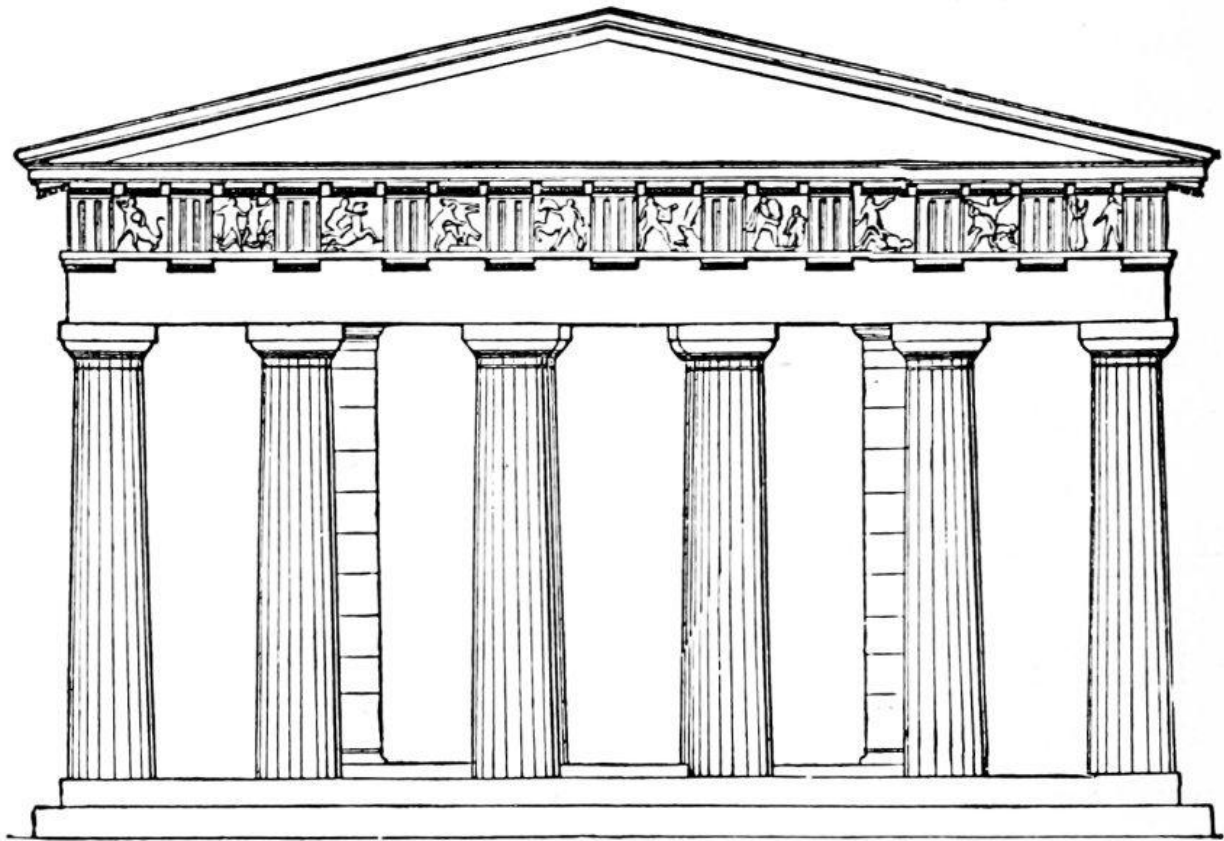
[back](#)



[back](#)



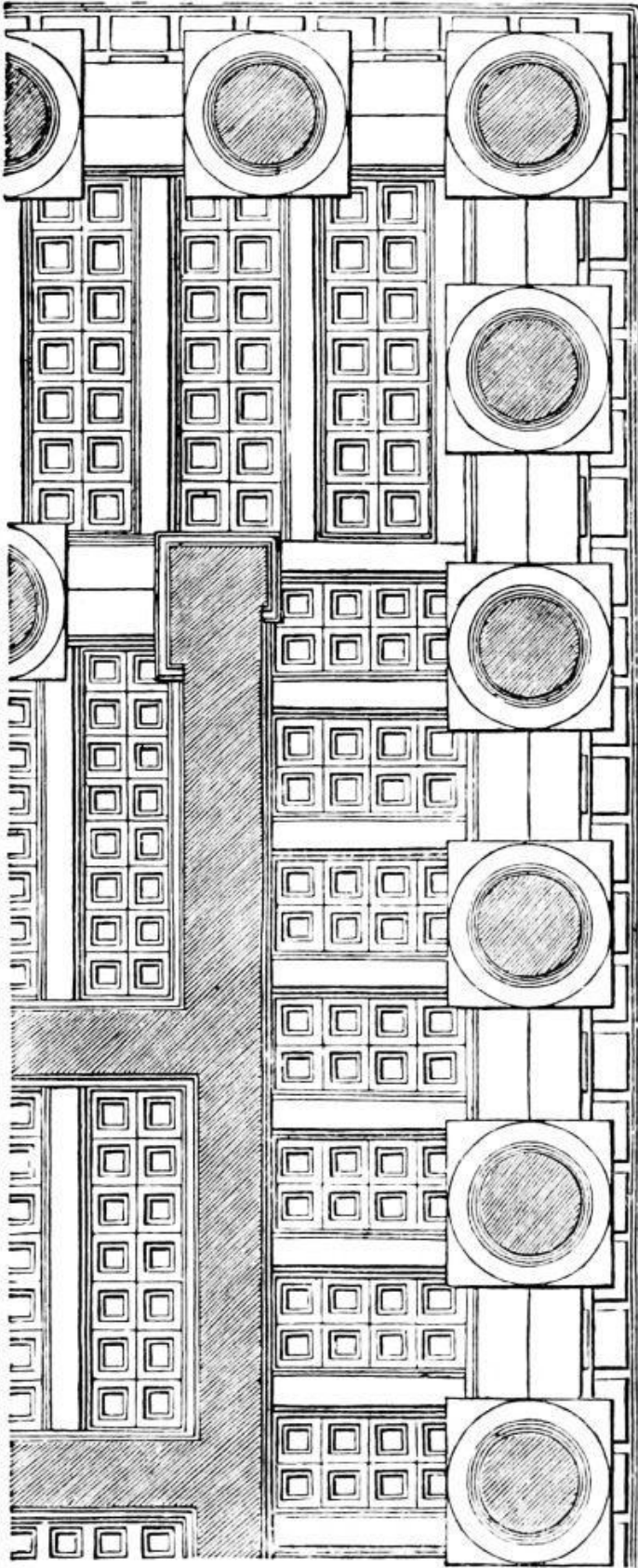
[back](#)



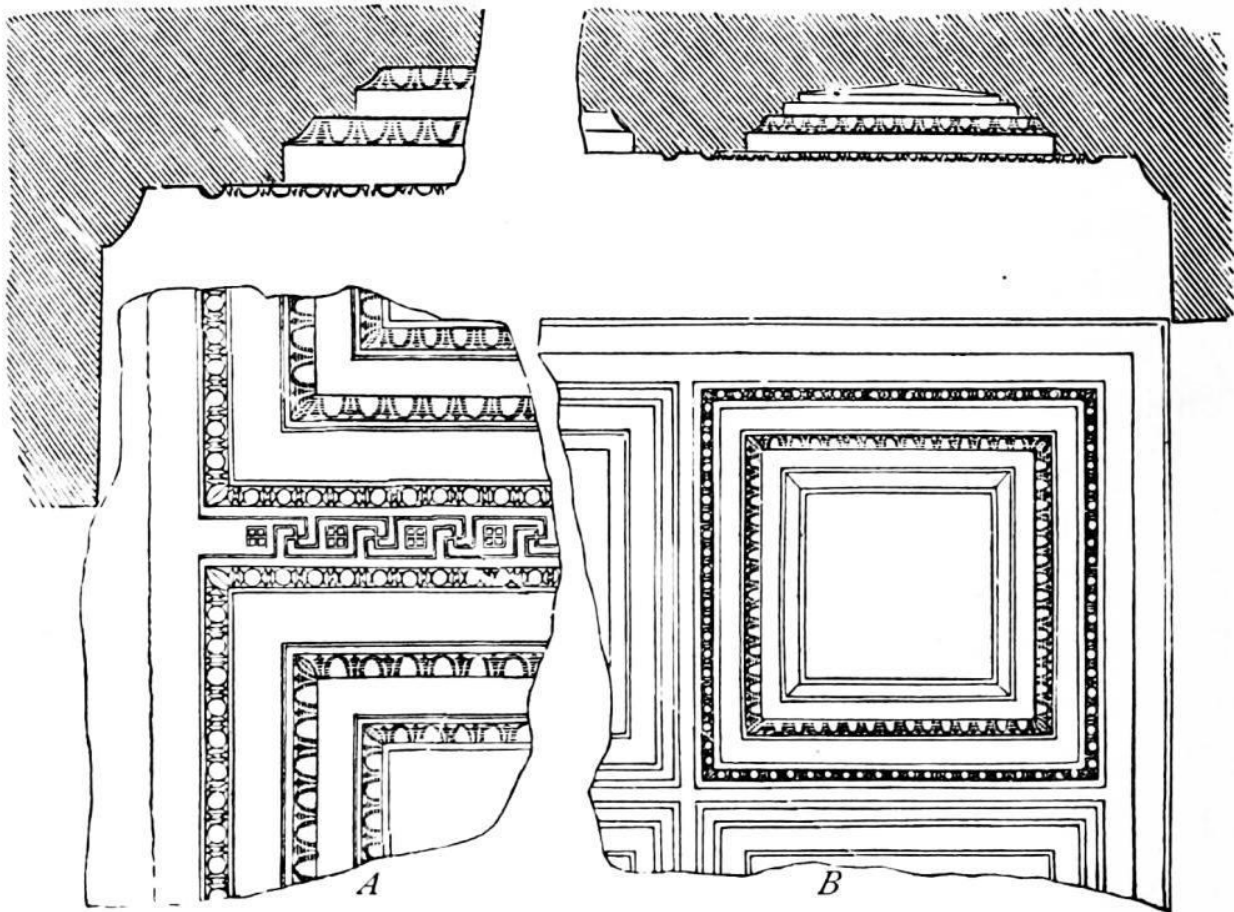
[back](#)



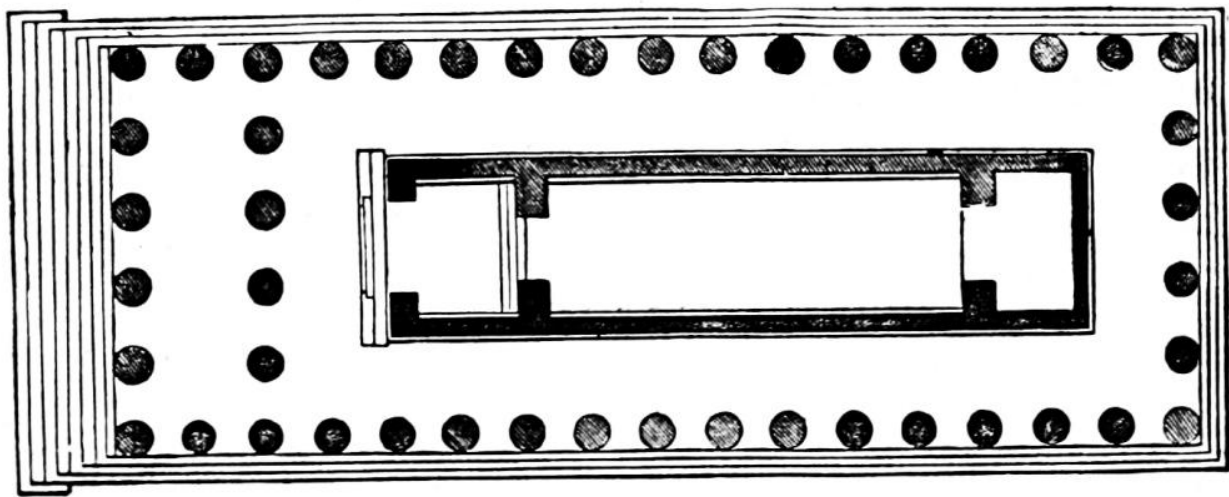
[back](#)



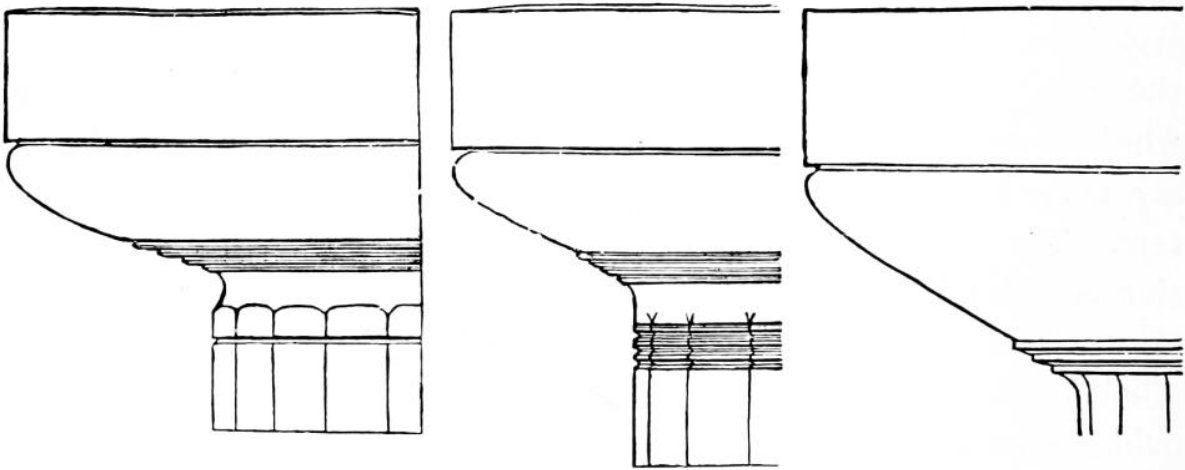
[back](#)



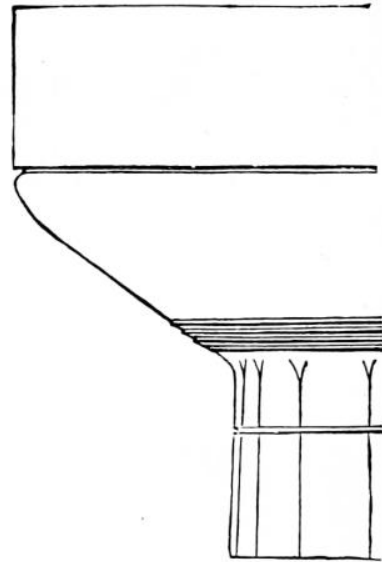
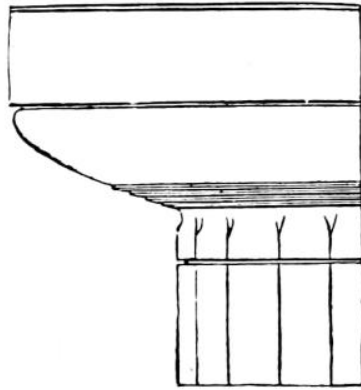
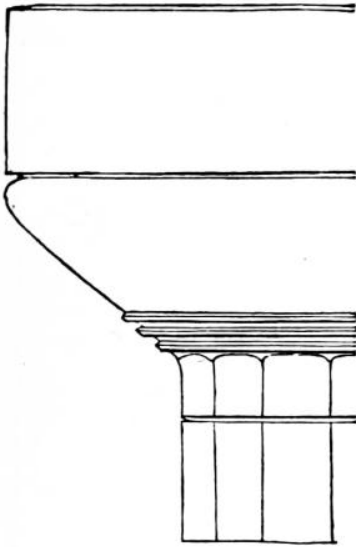
[back](#)



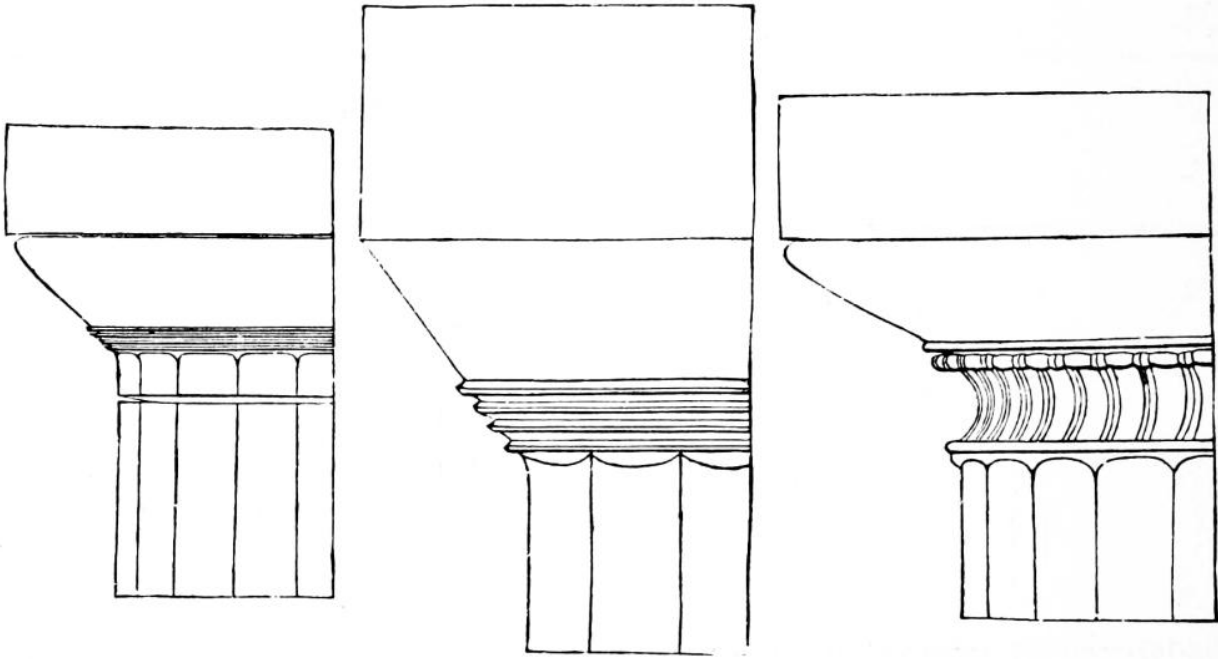
[back](#)



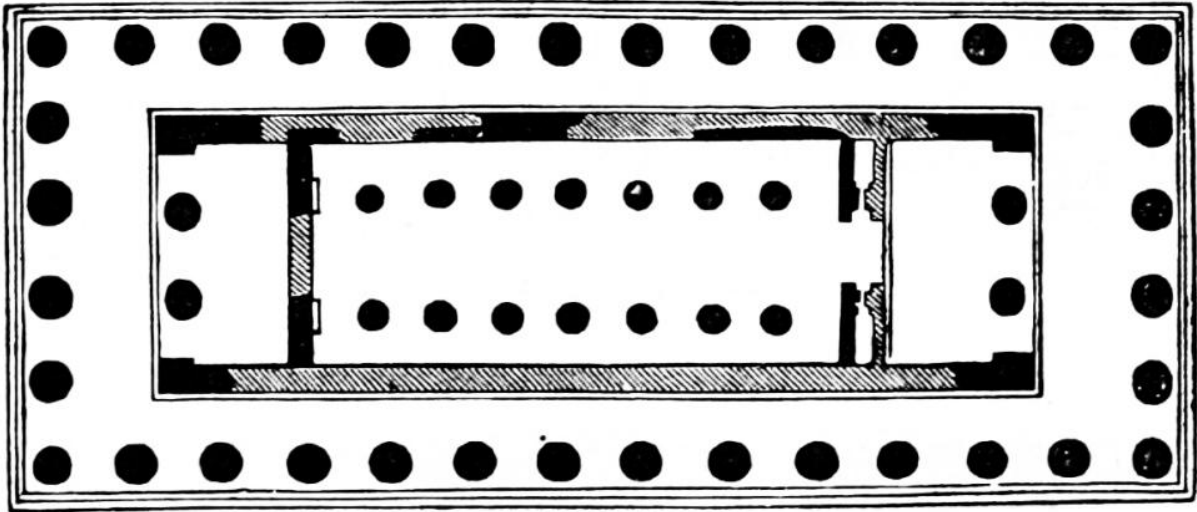
[back](#)



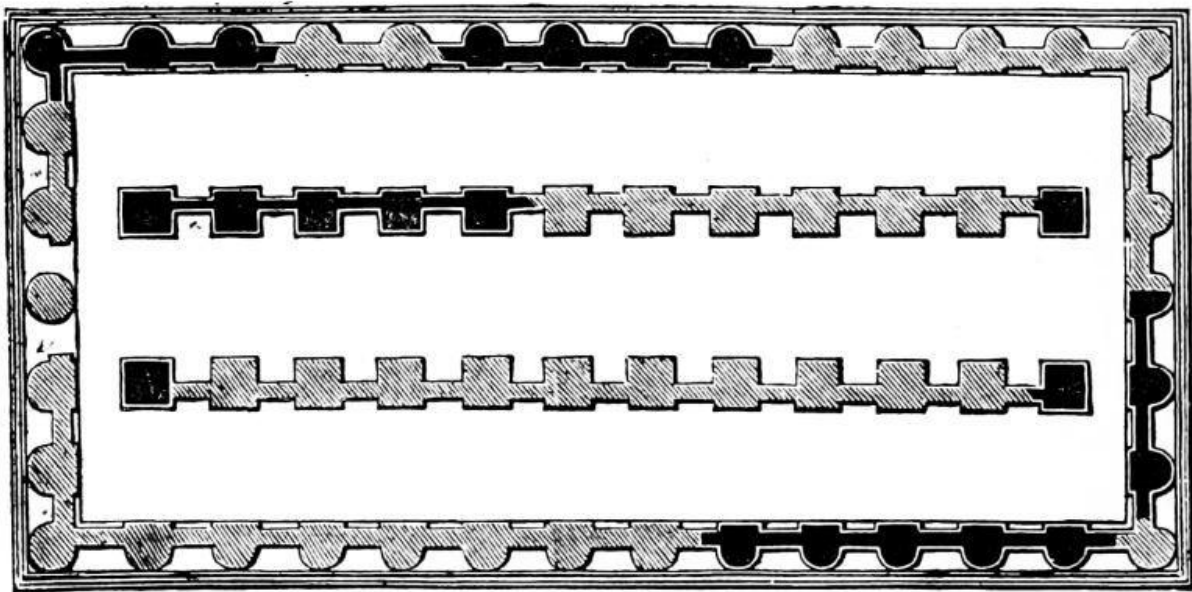
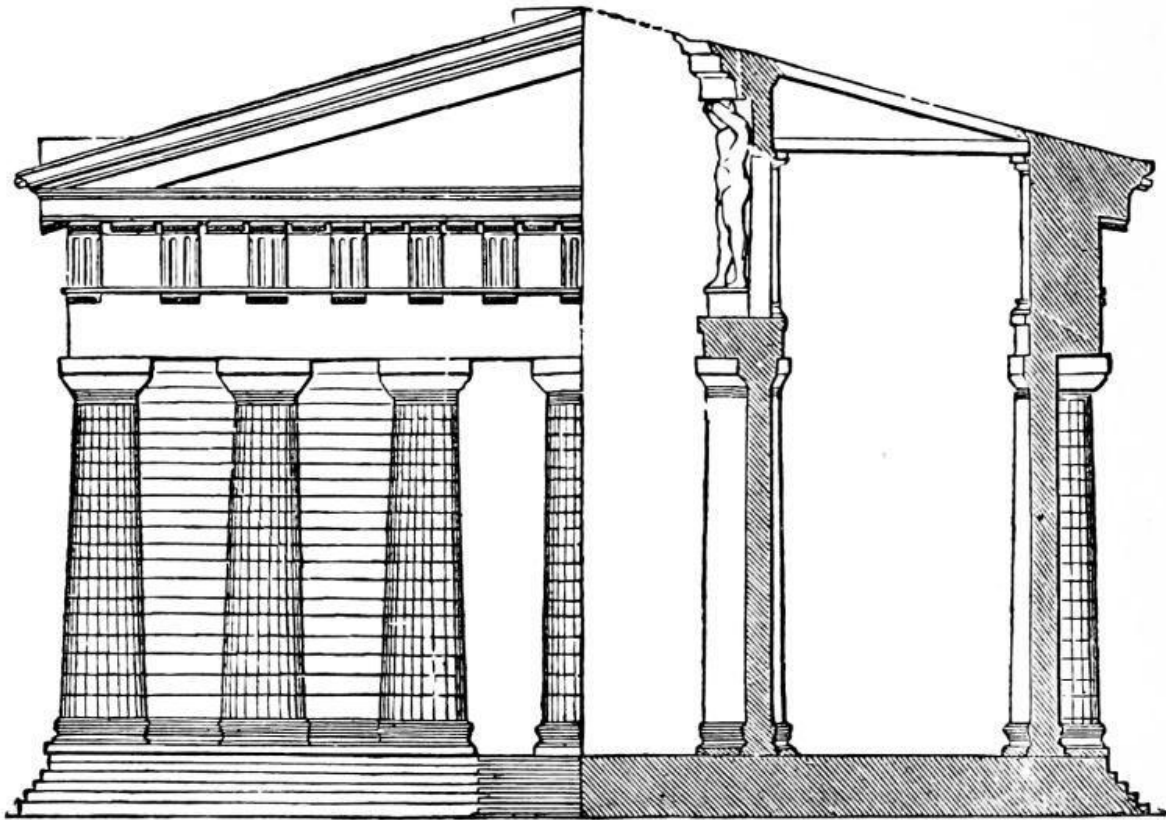
[back](#)



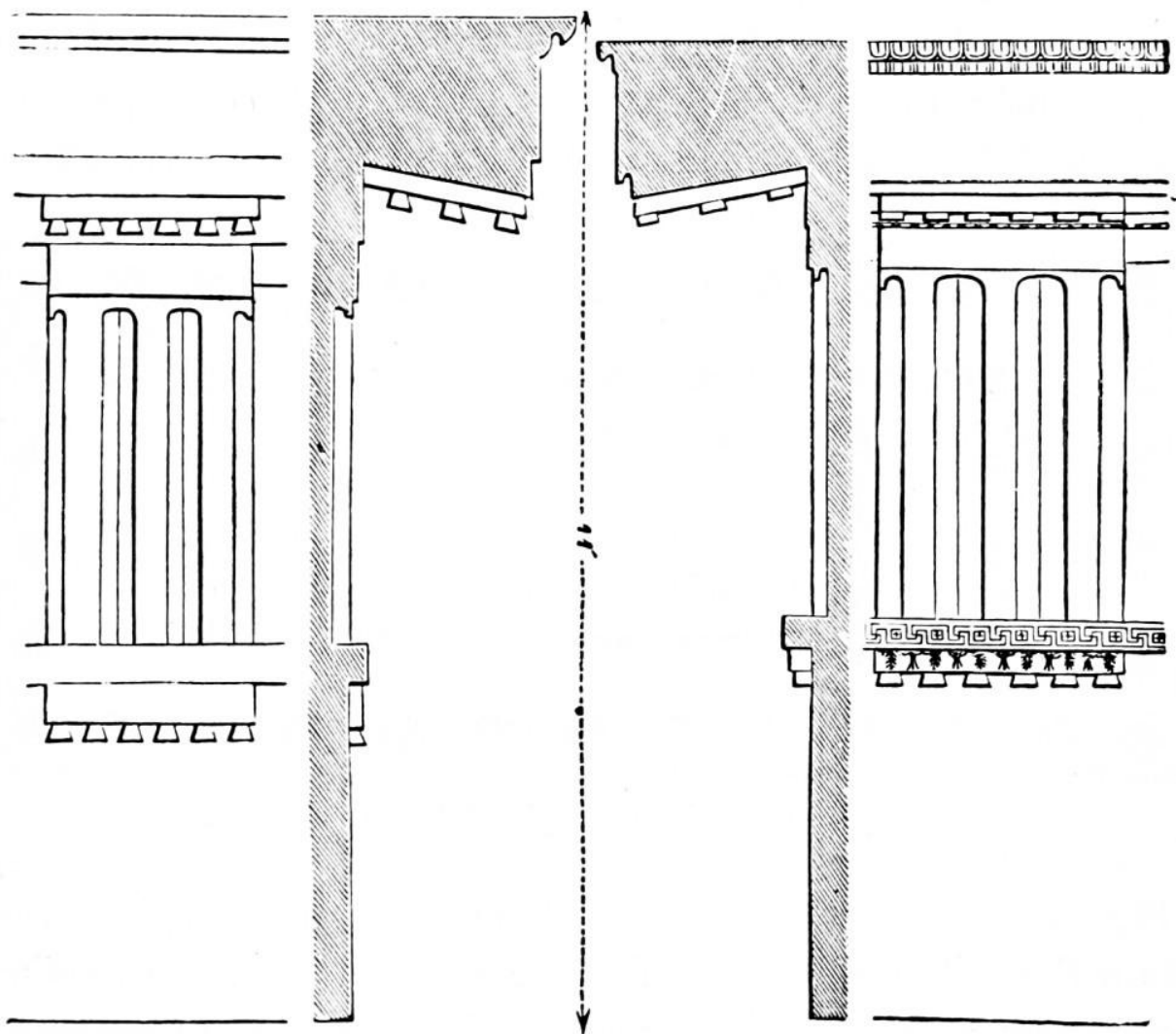
[back](#)



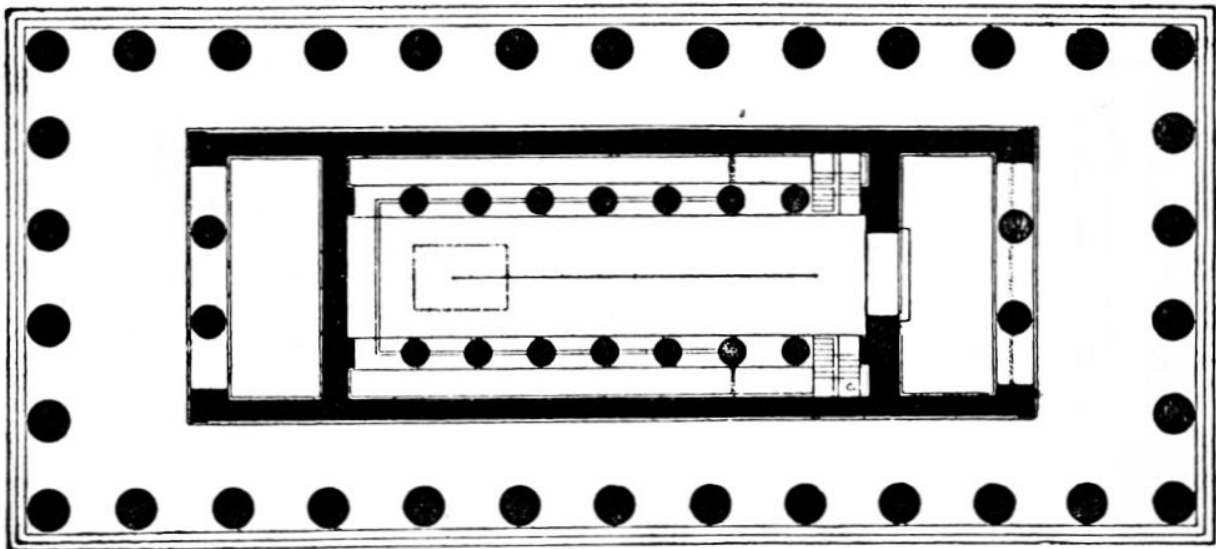
[back](#)



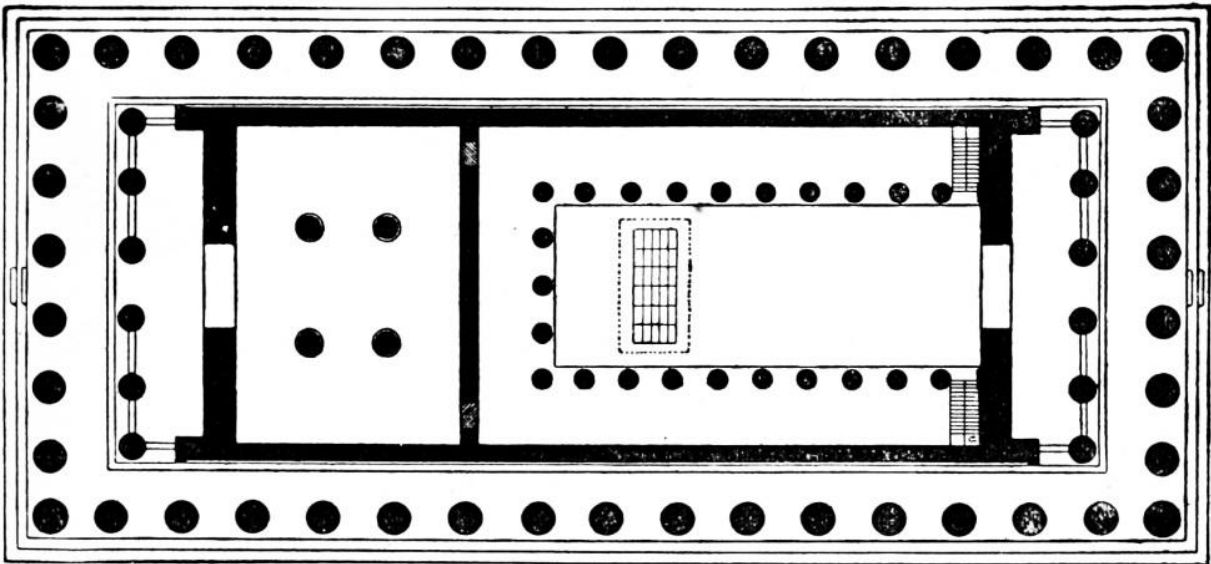
[back](#)



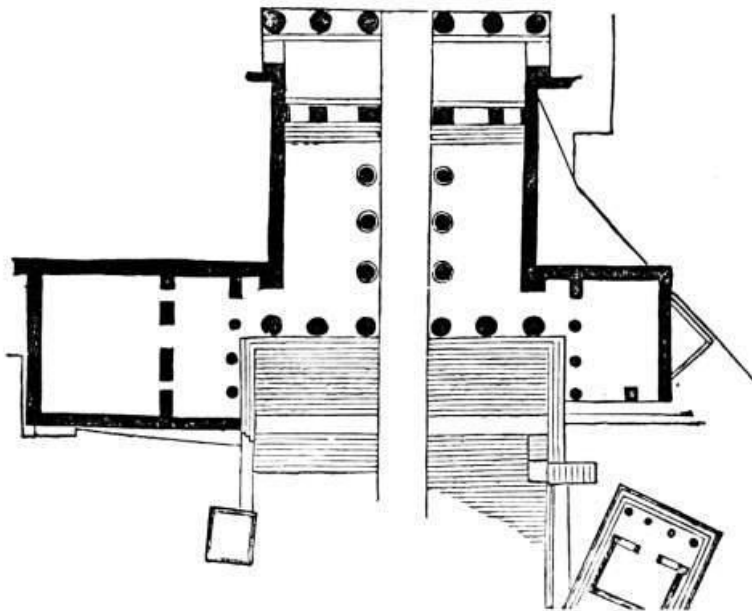
[back](#)



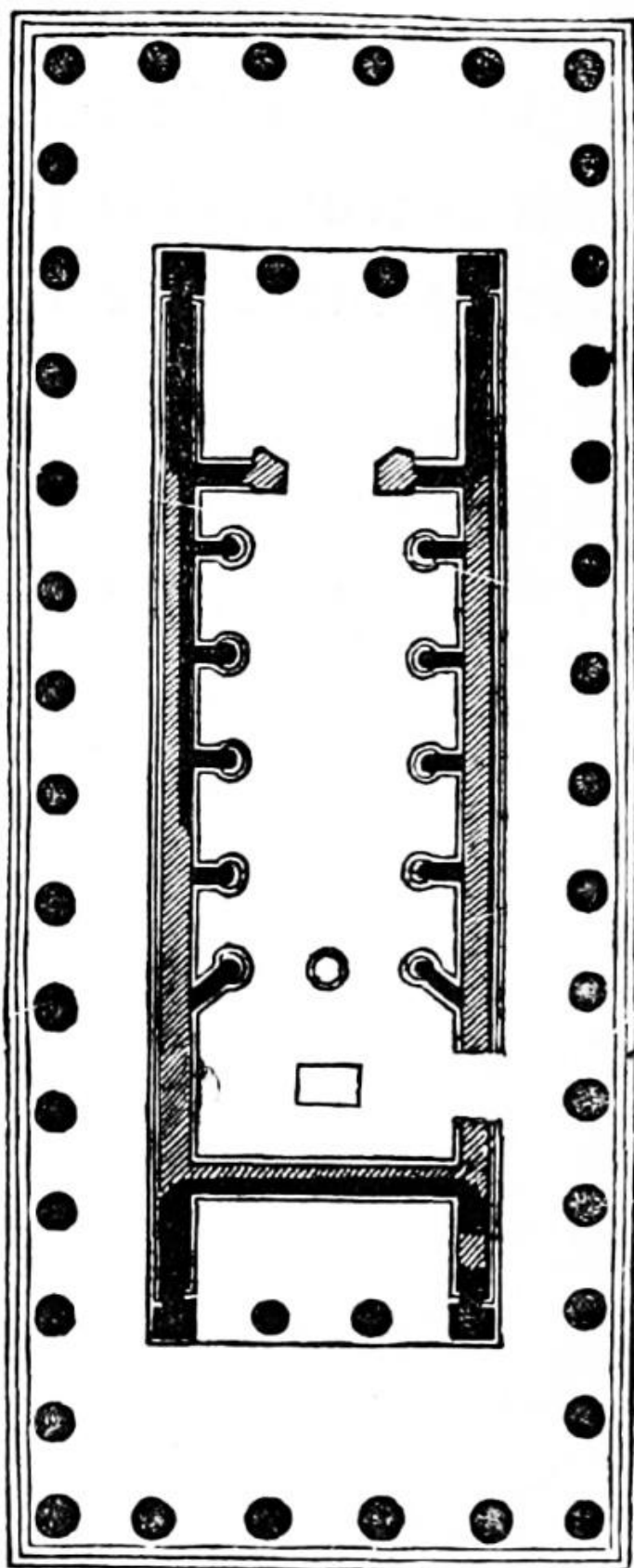
[back](#)



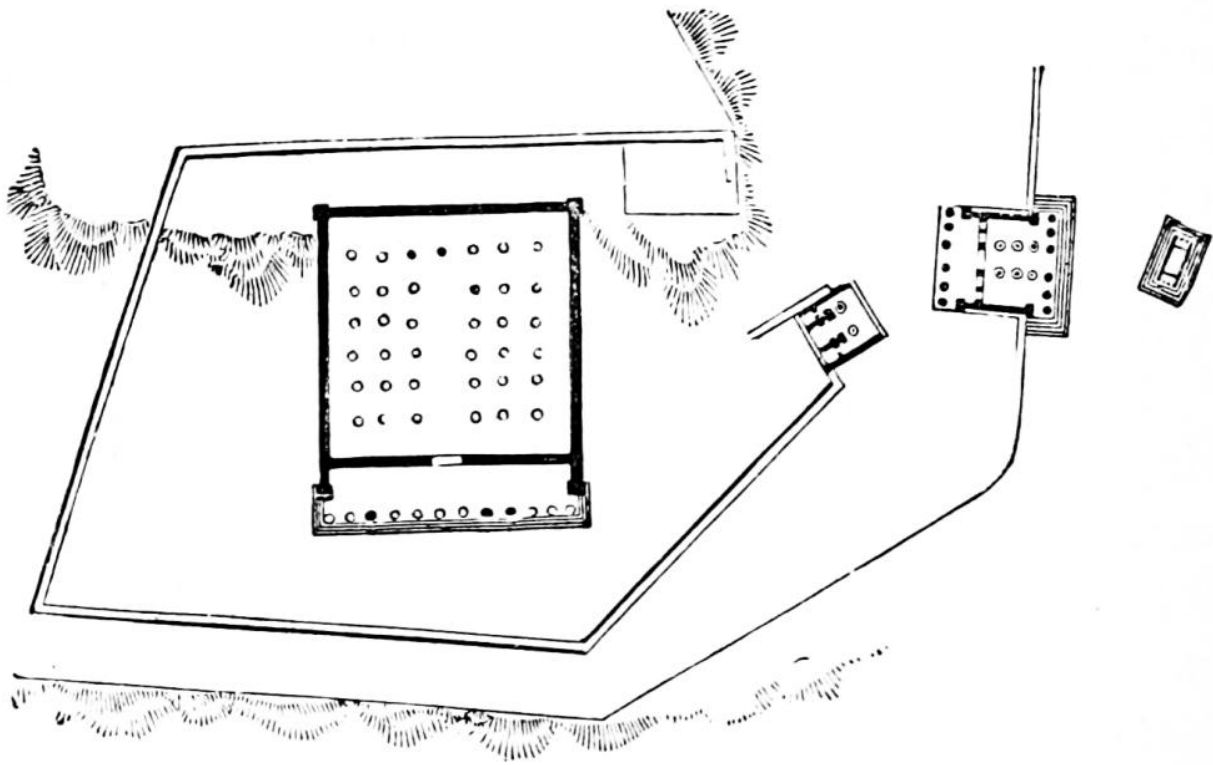
[back](#)



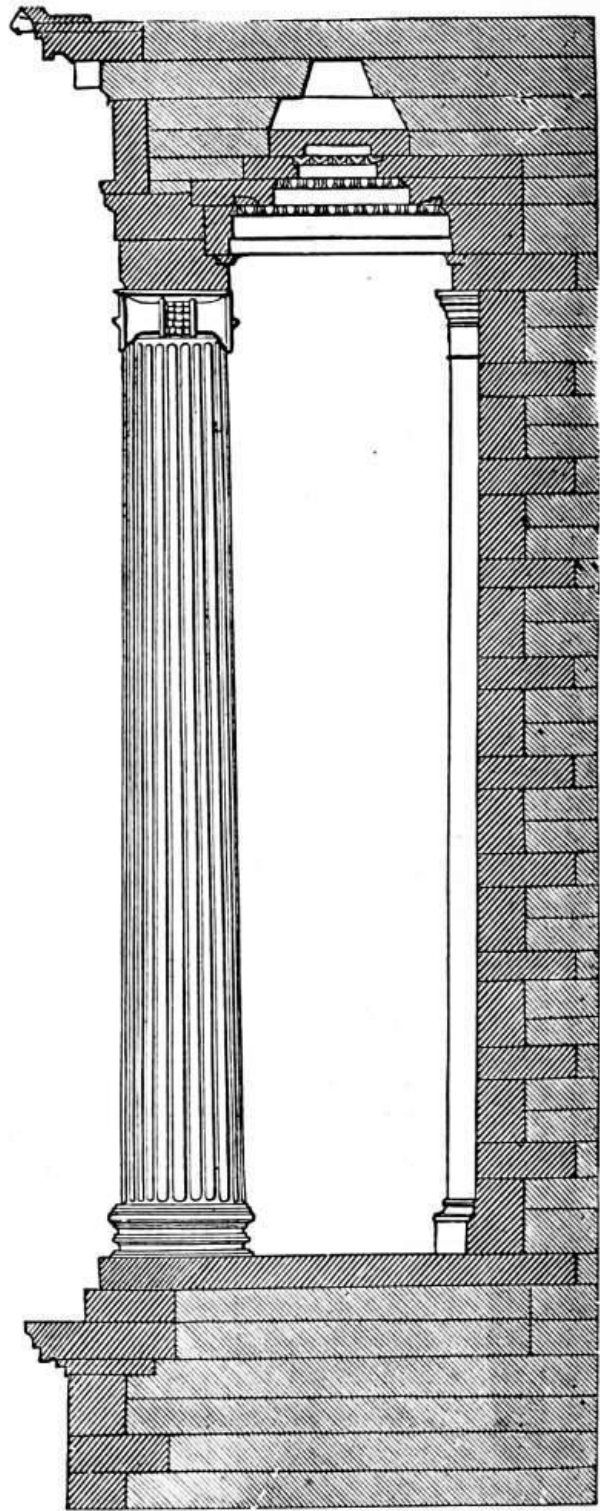
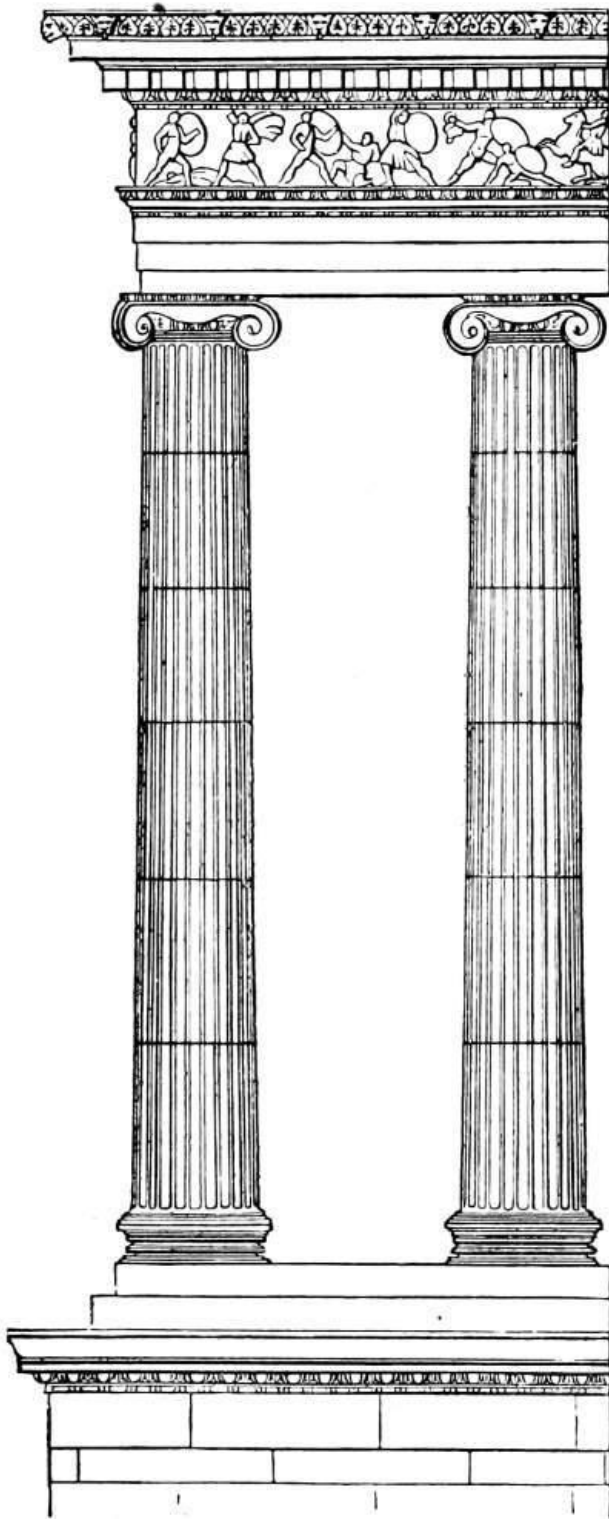
[back](#)



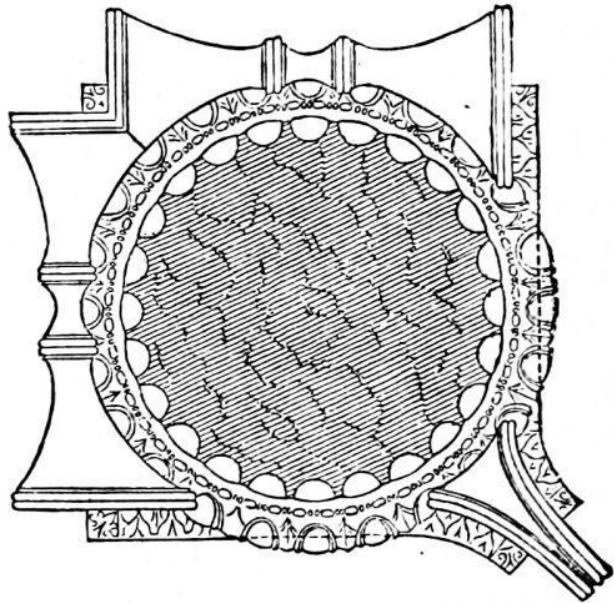
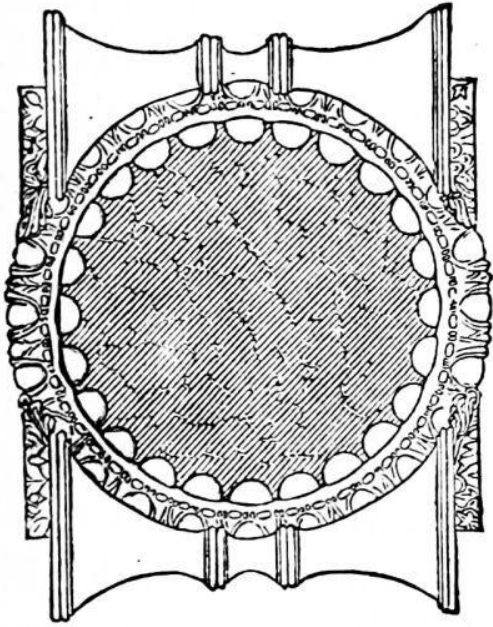
[back](#)



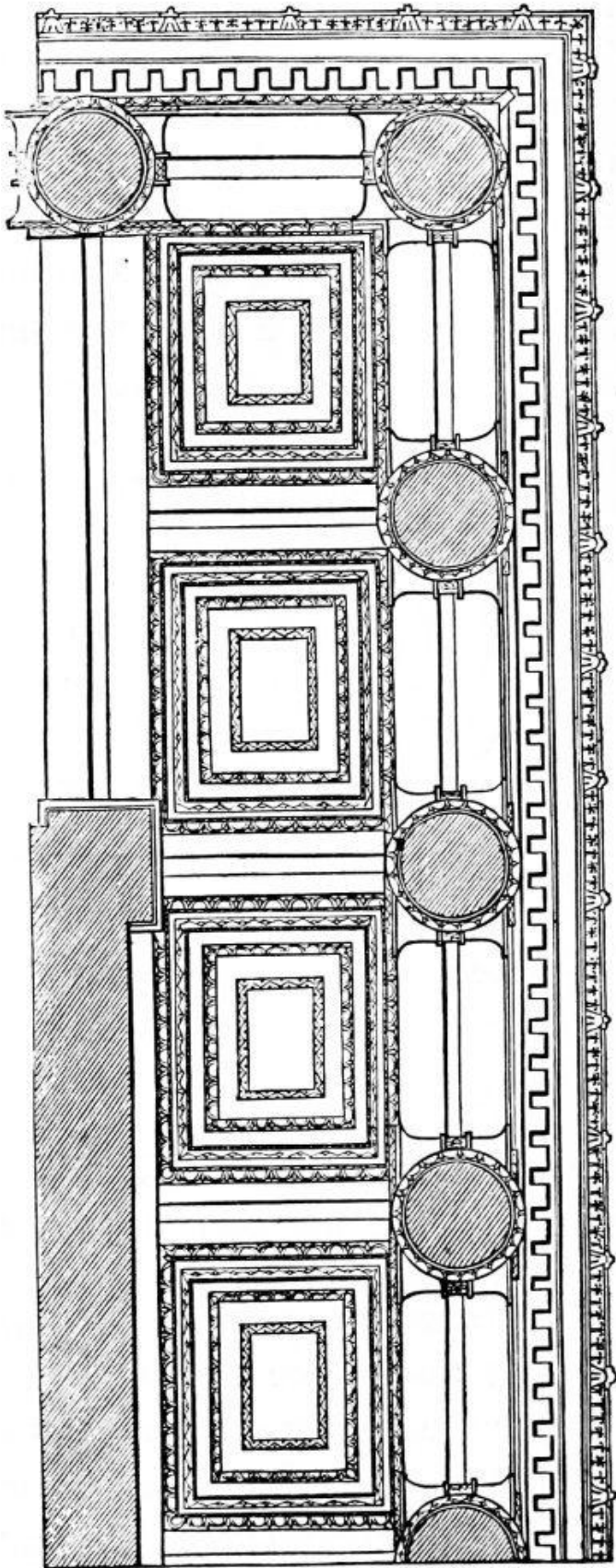
[back](#)



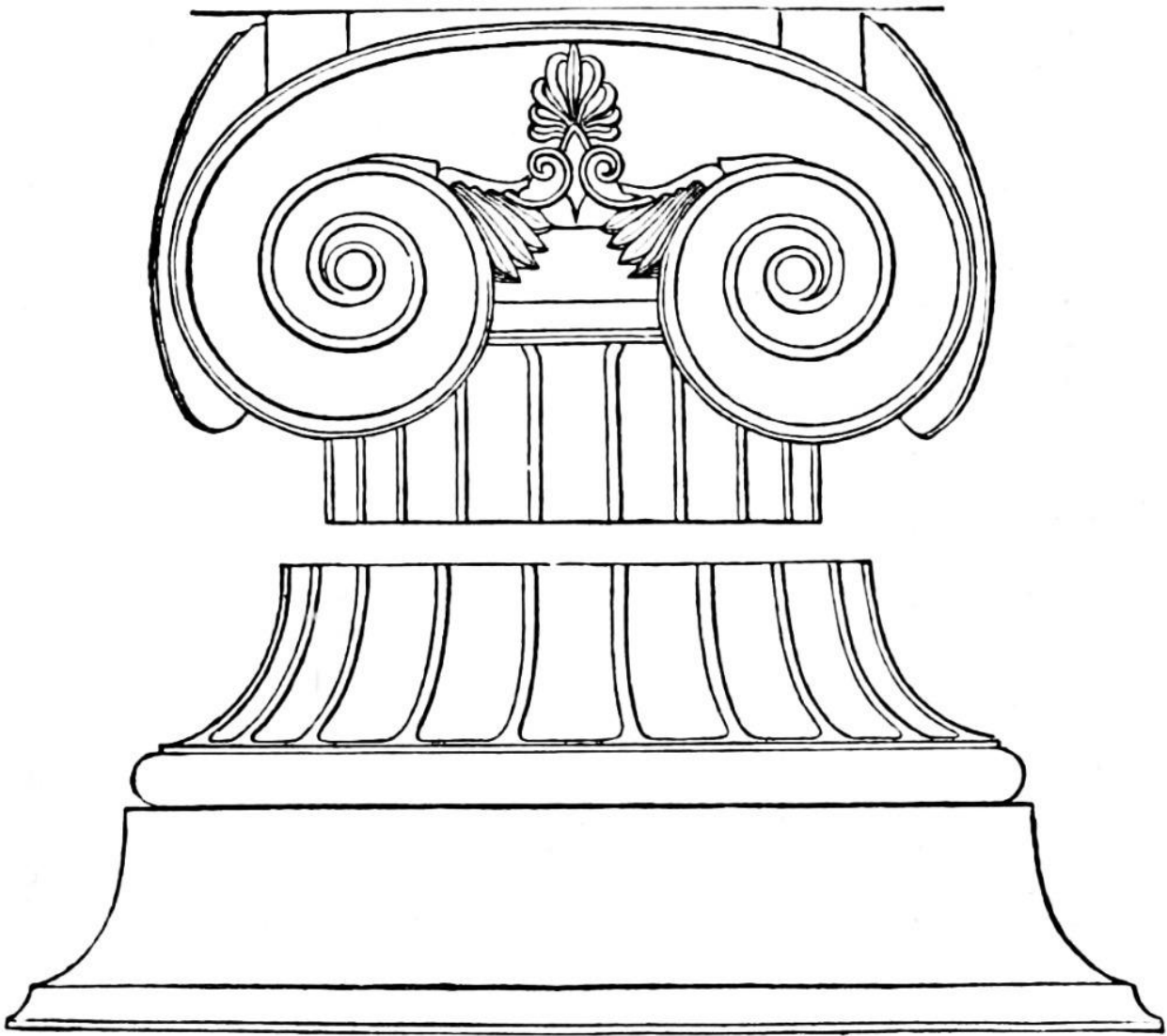
[back](#)



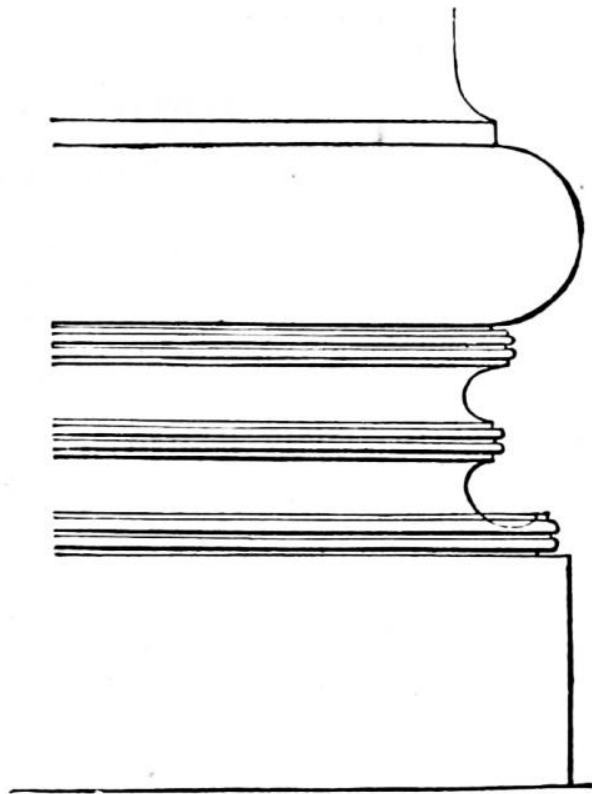
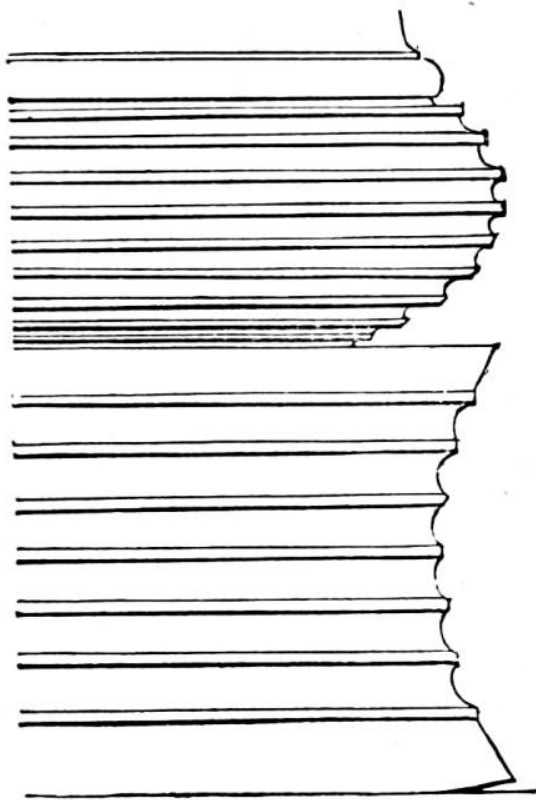
[back](#)



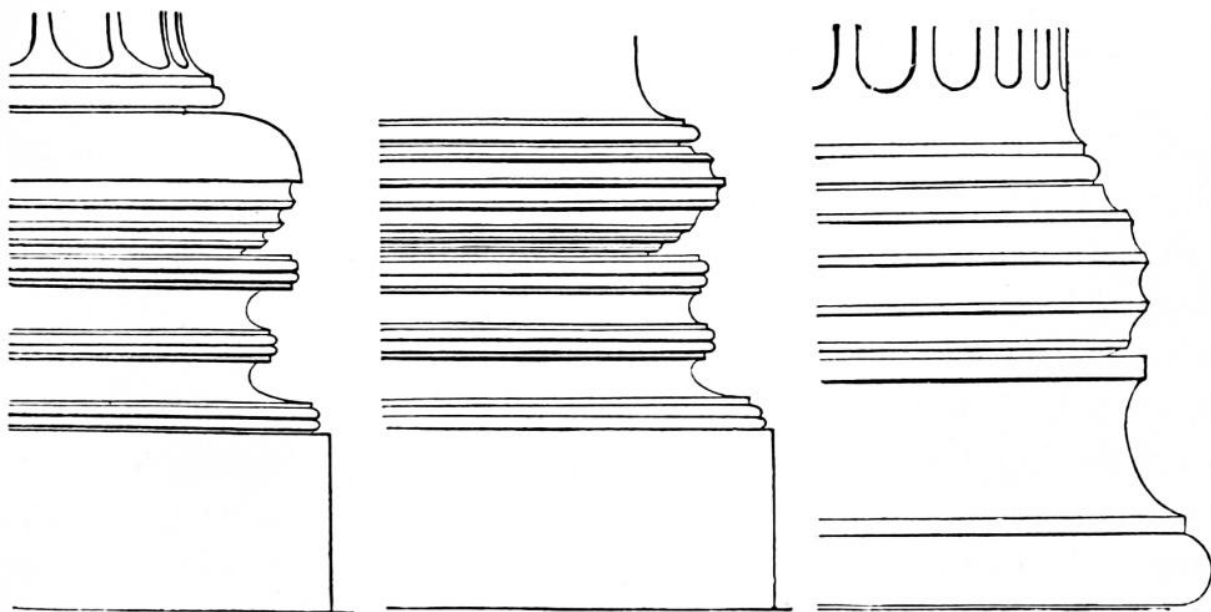
[back](#)



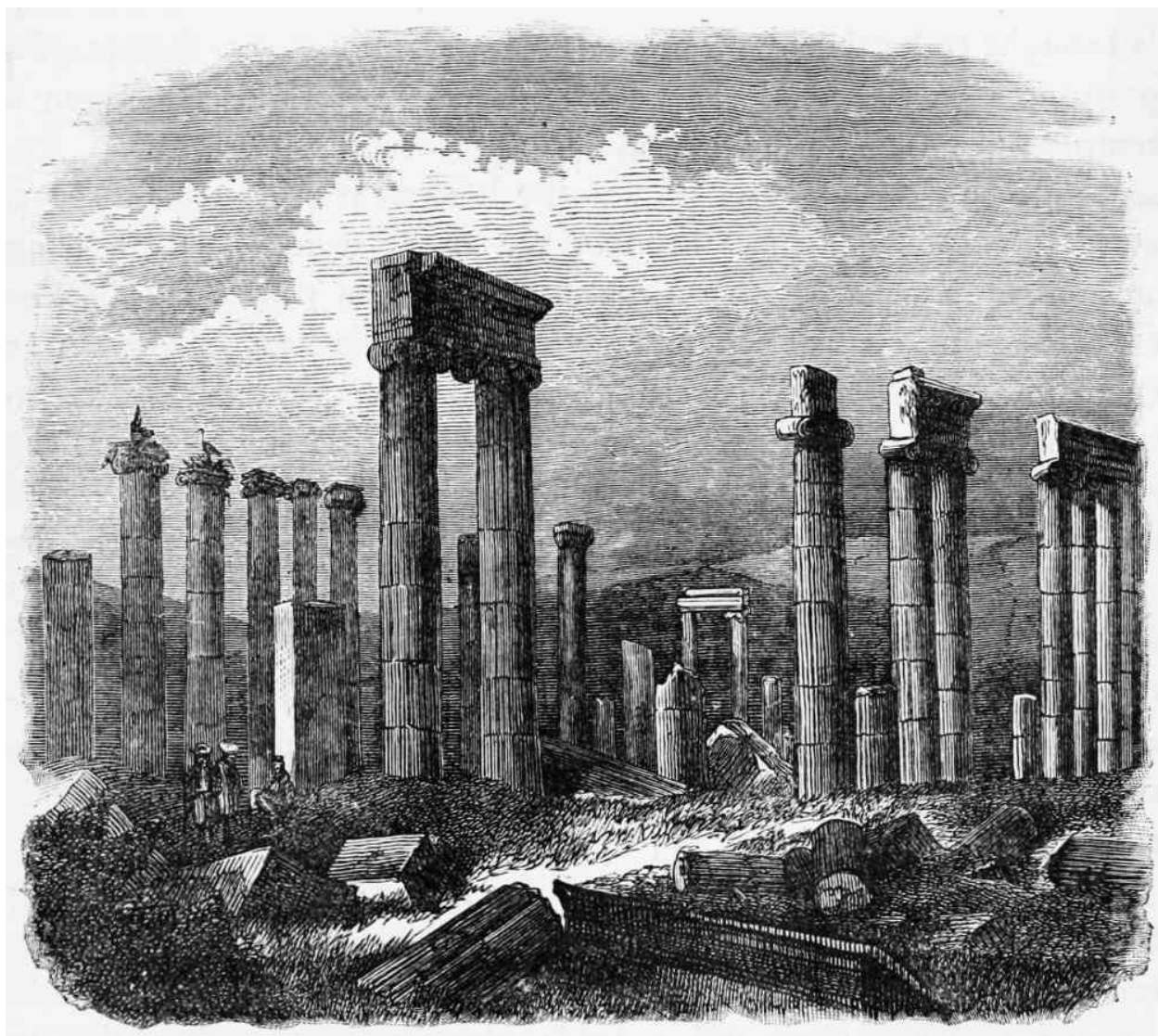
[back](#)



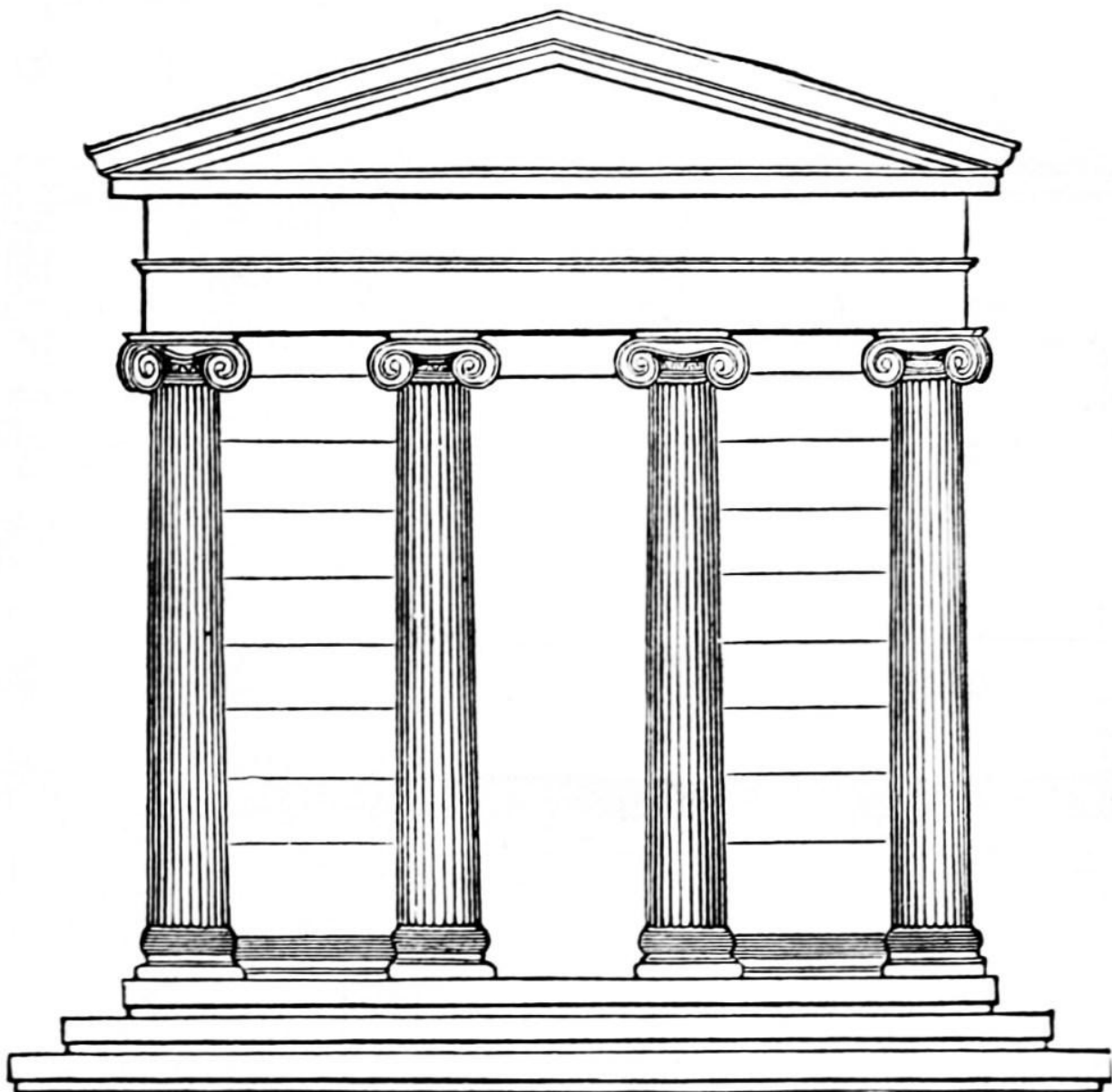
[back](#)



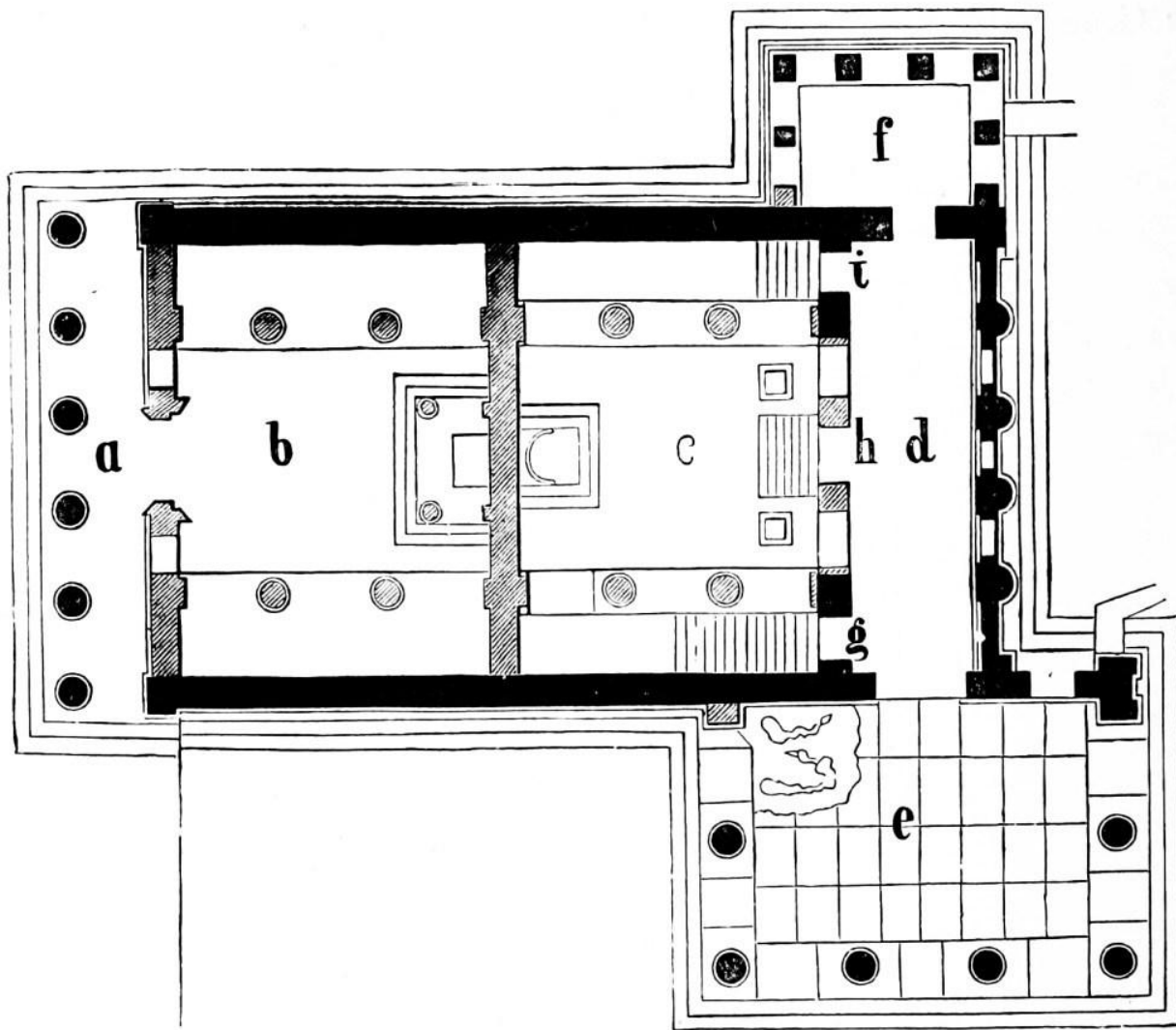
[back](#)



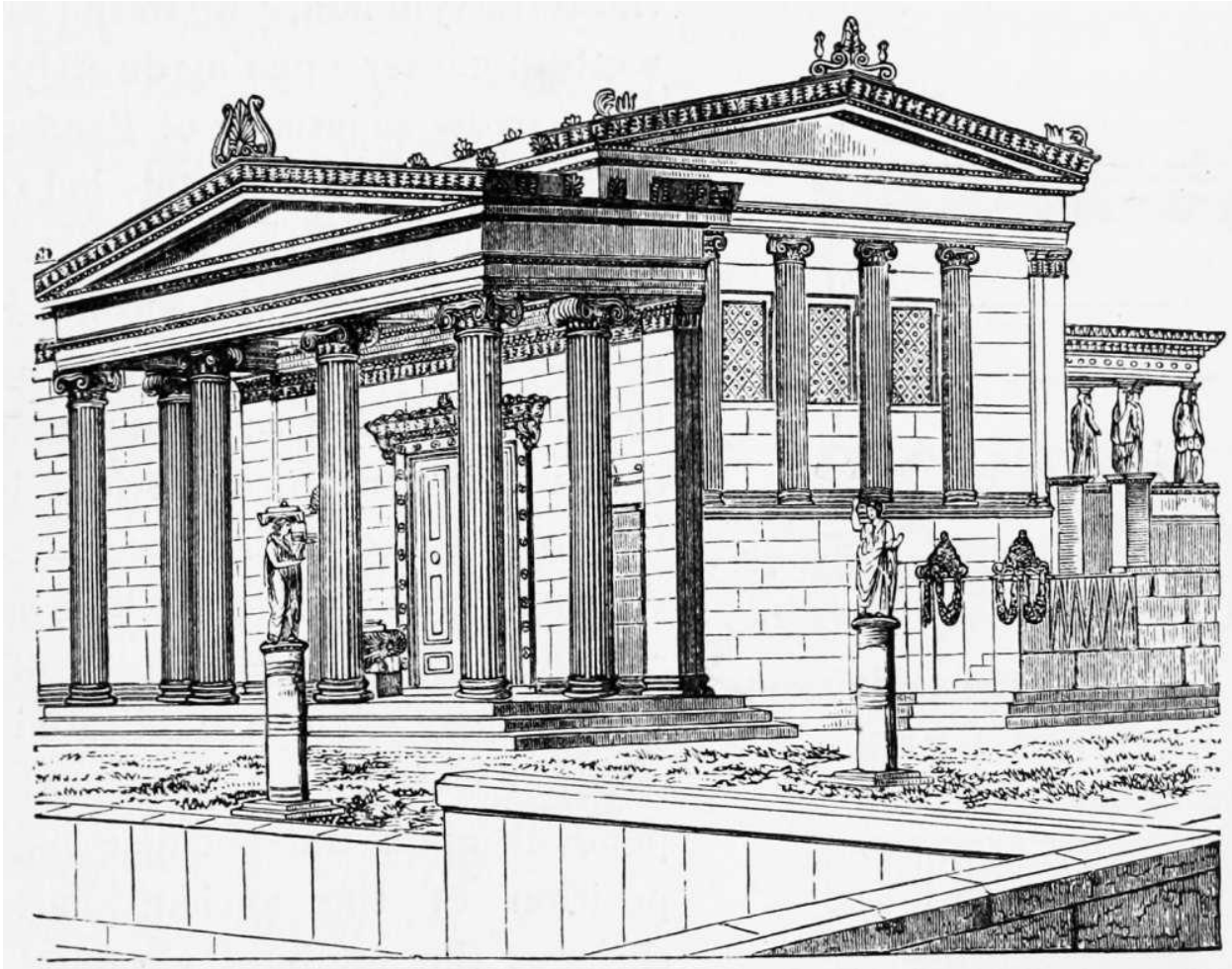
[back](#)



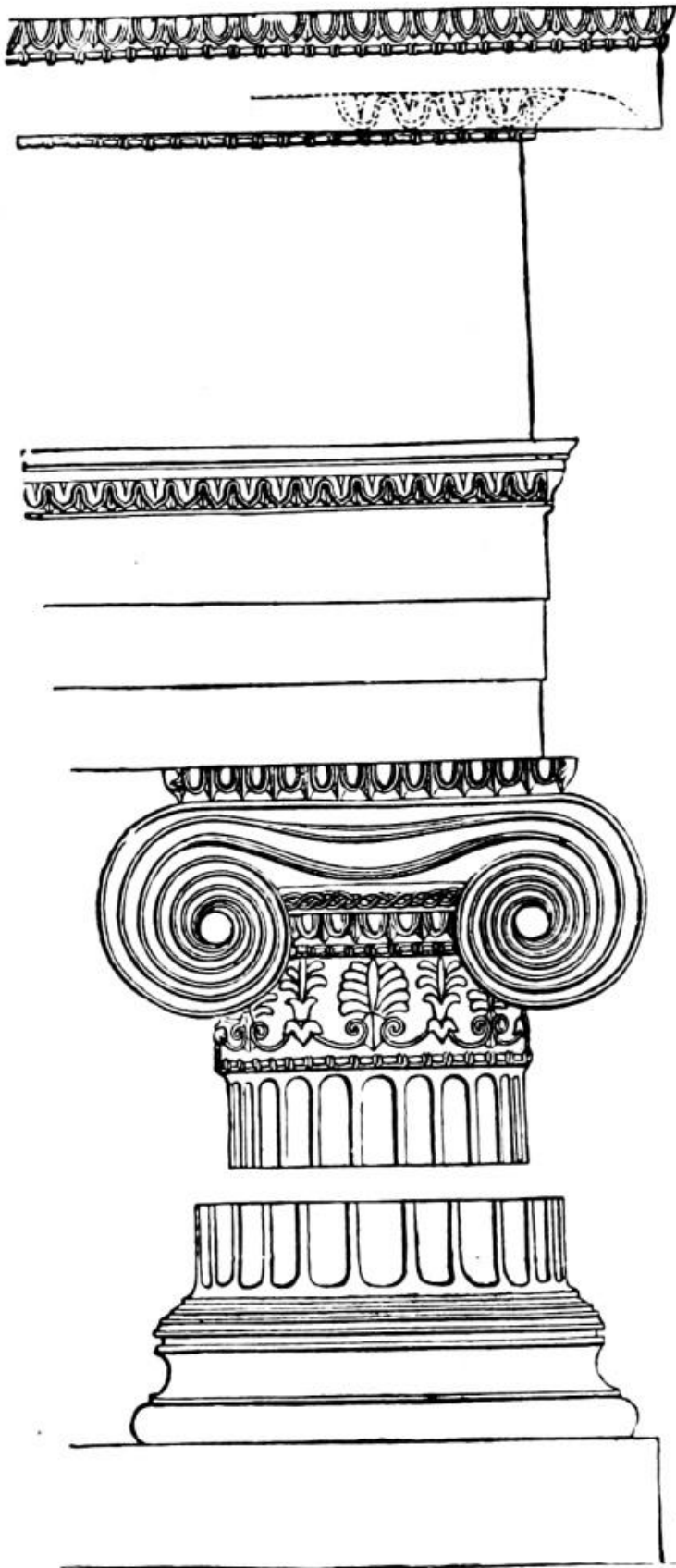
[back](#)



[back](#)



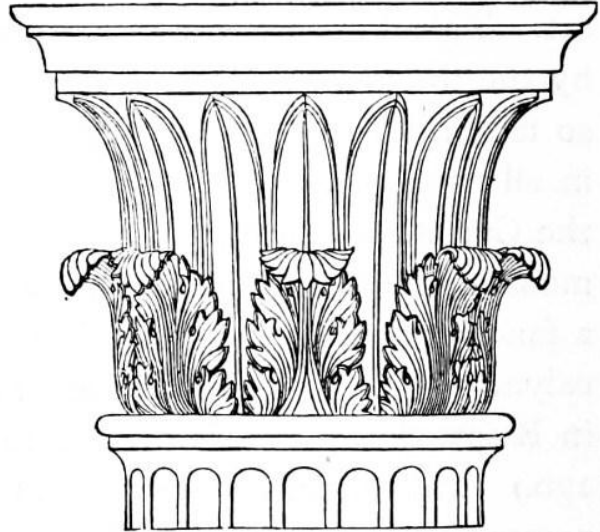
[back](#)



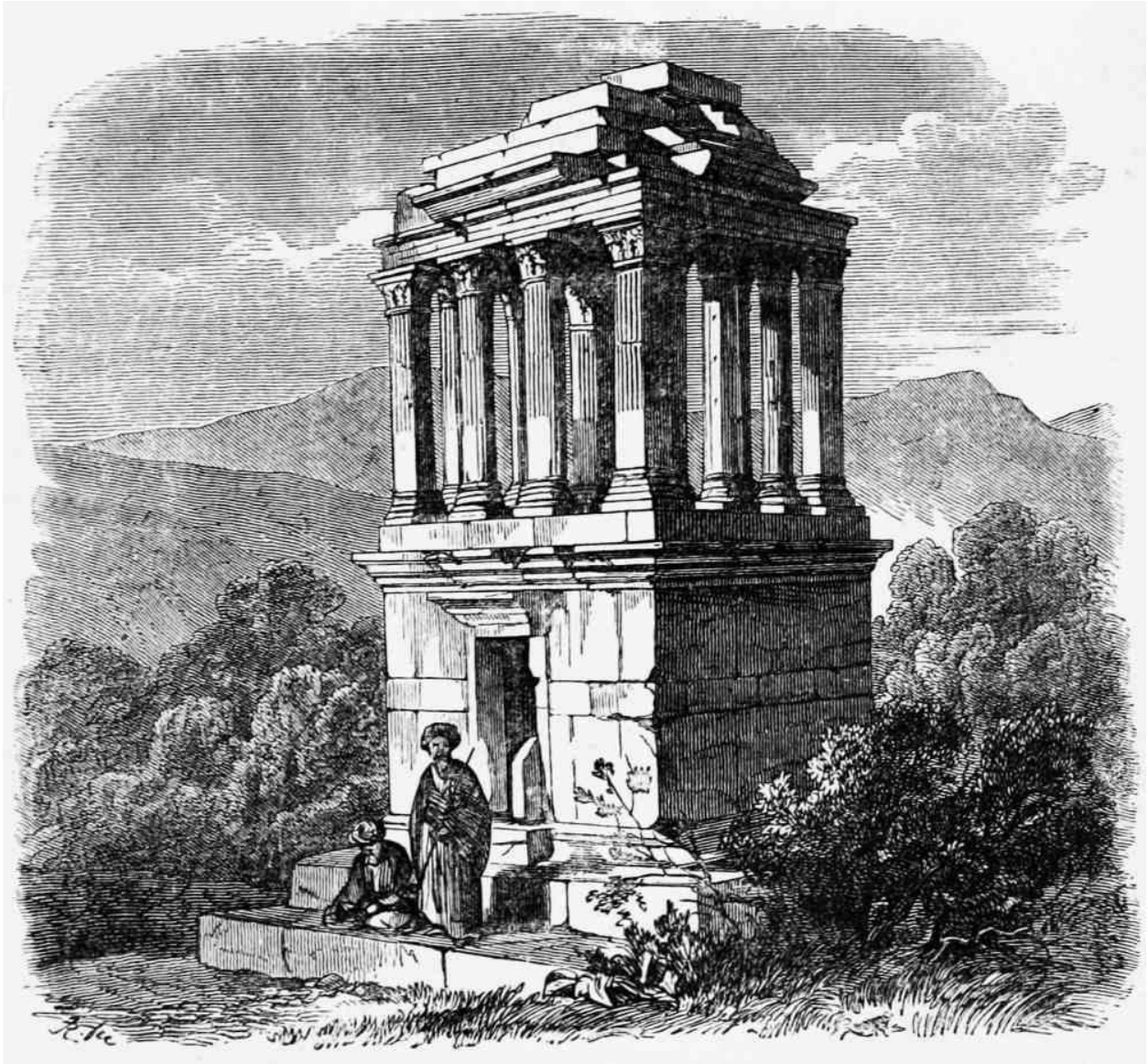
[back](#)



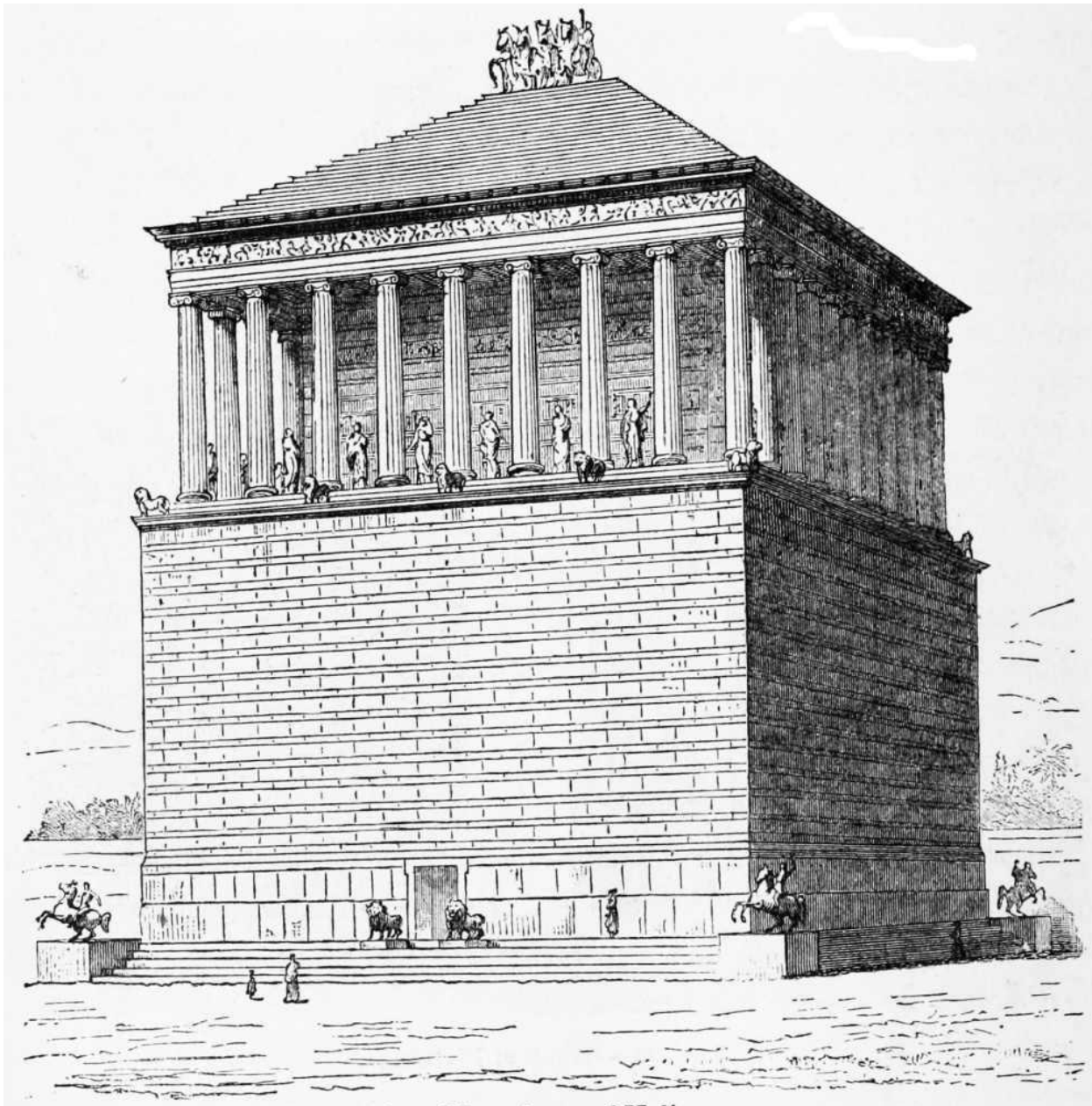
[back](#)



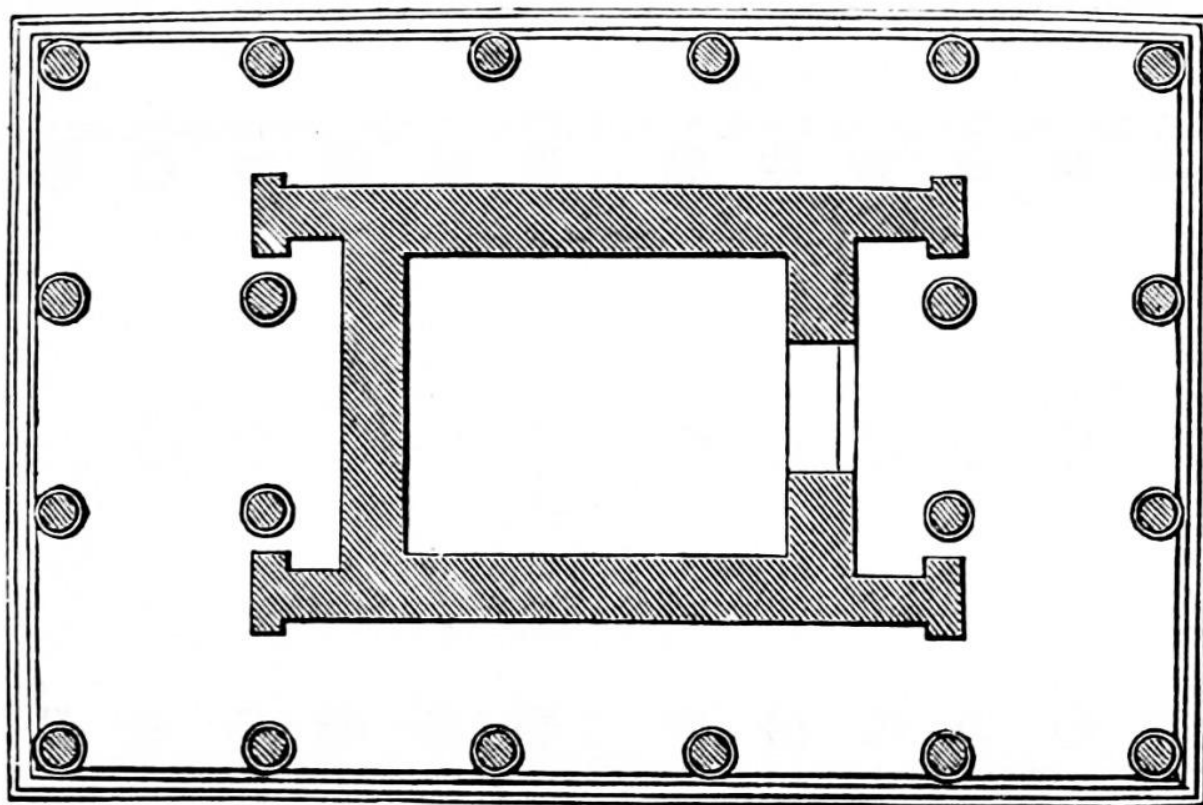
[back](#)



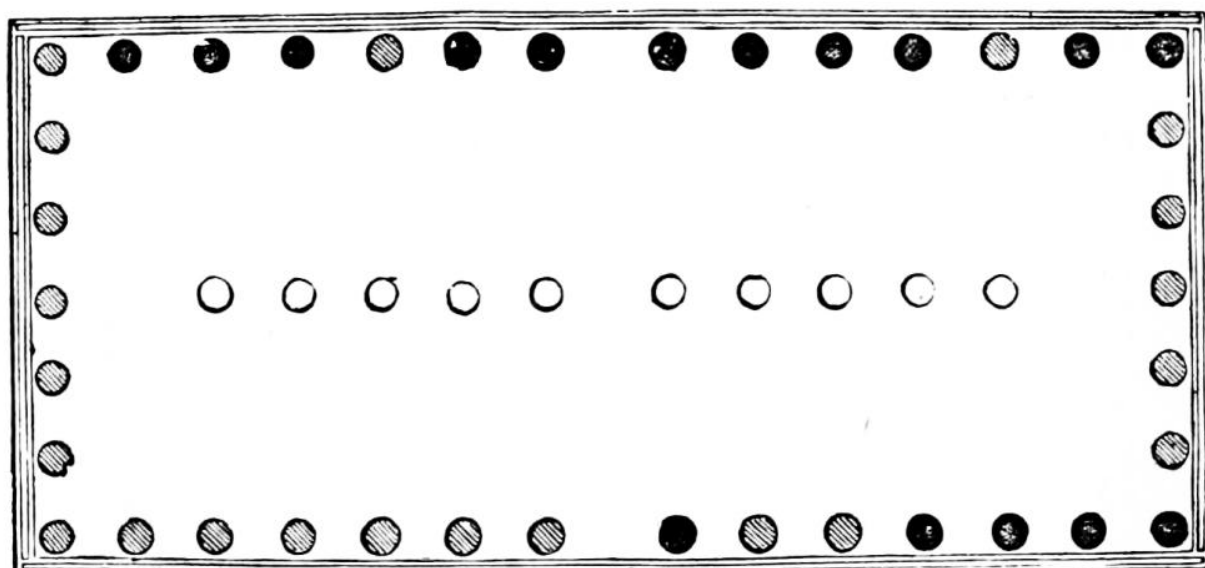
[back](#)



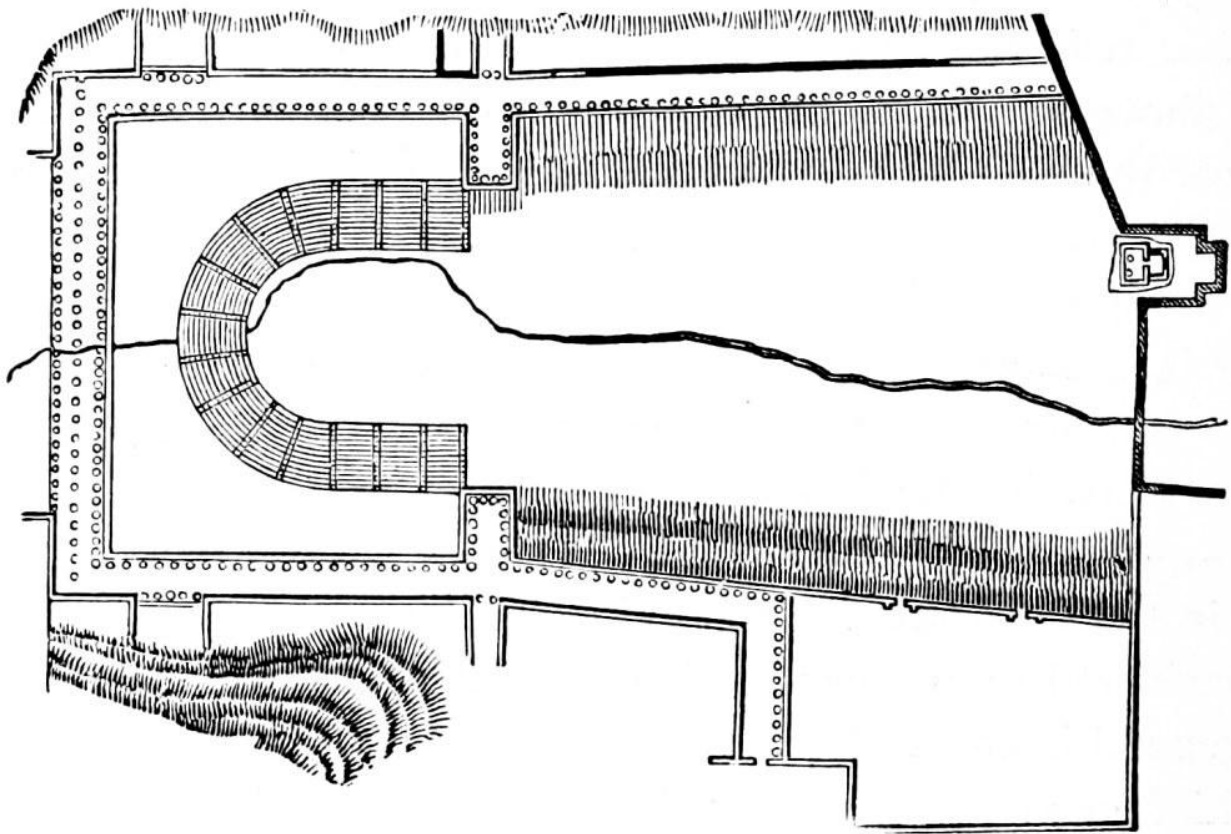
[back](#)



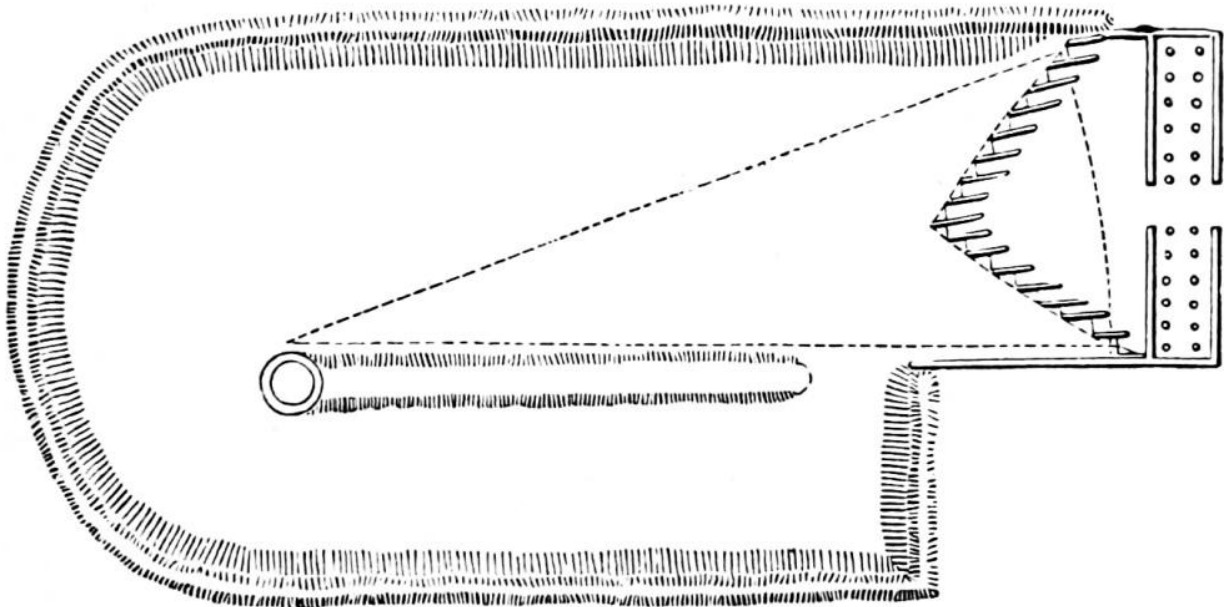
[back](#)



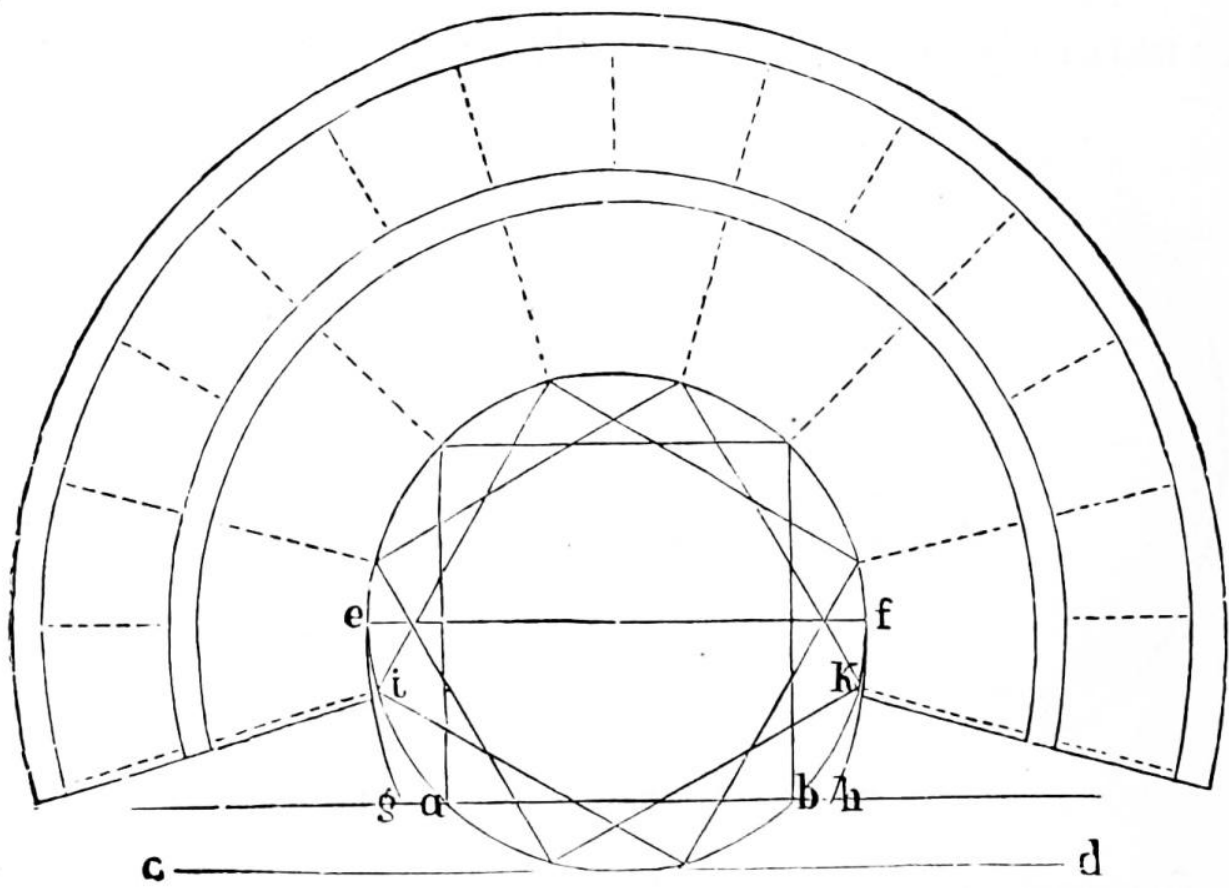
[back](#)



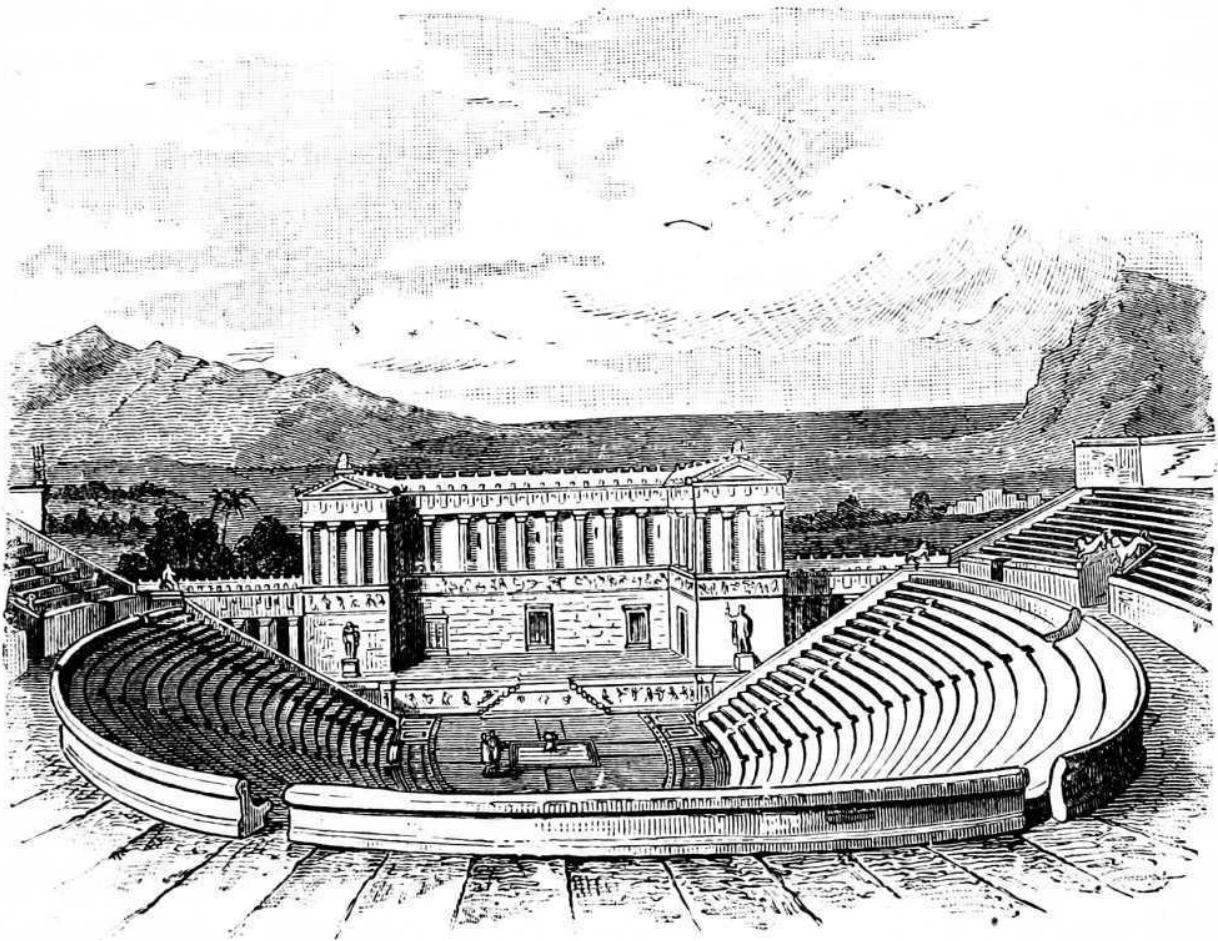
[back](#)



[back](#)



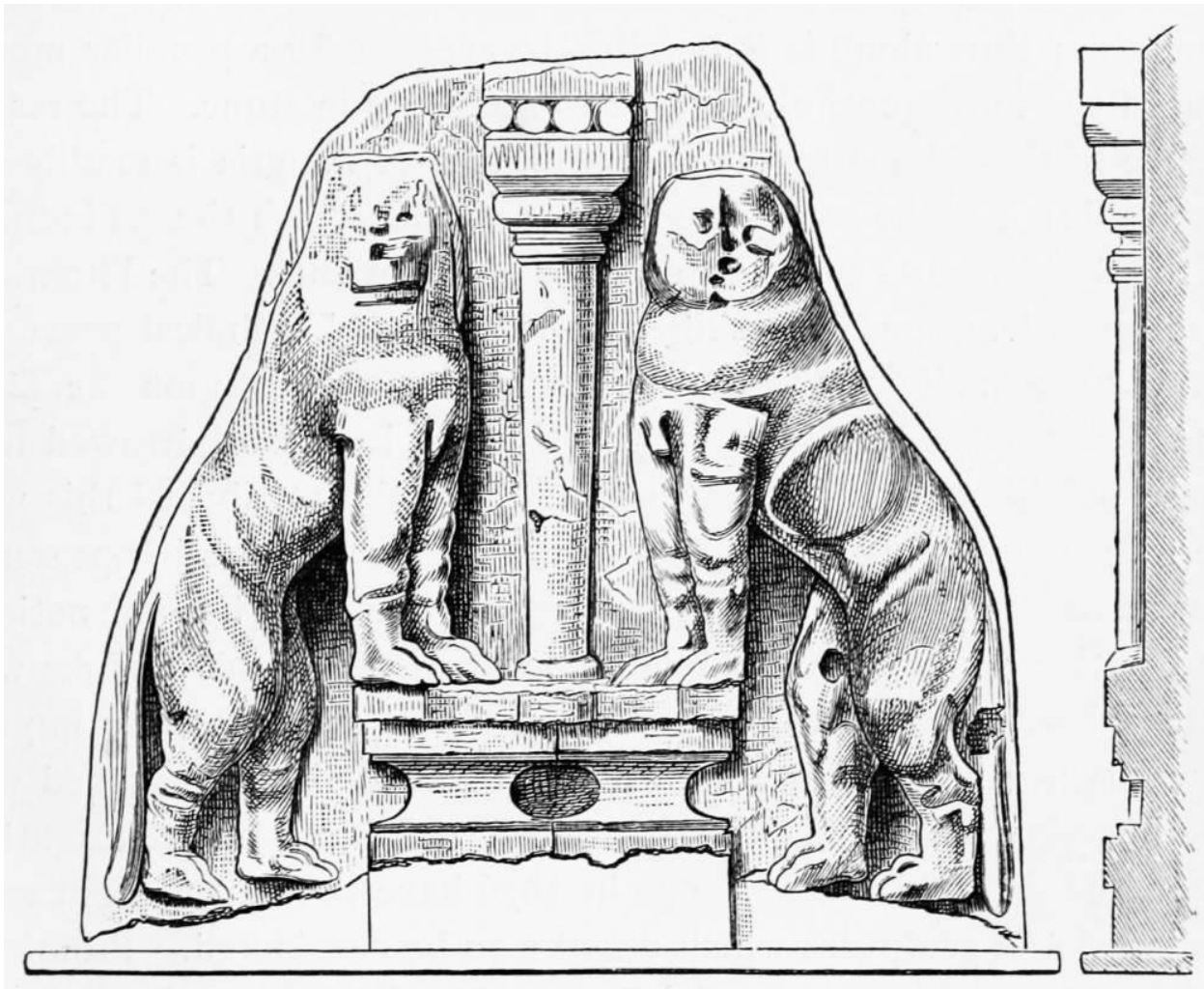
[back](#)



[back](#)



[back](#)



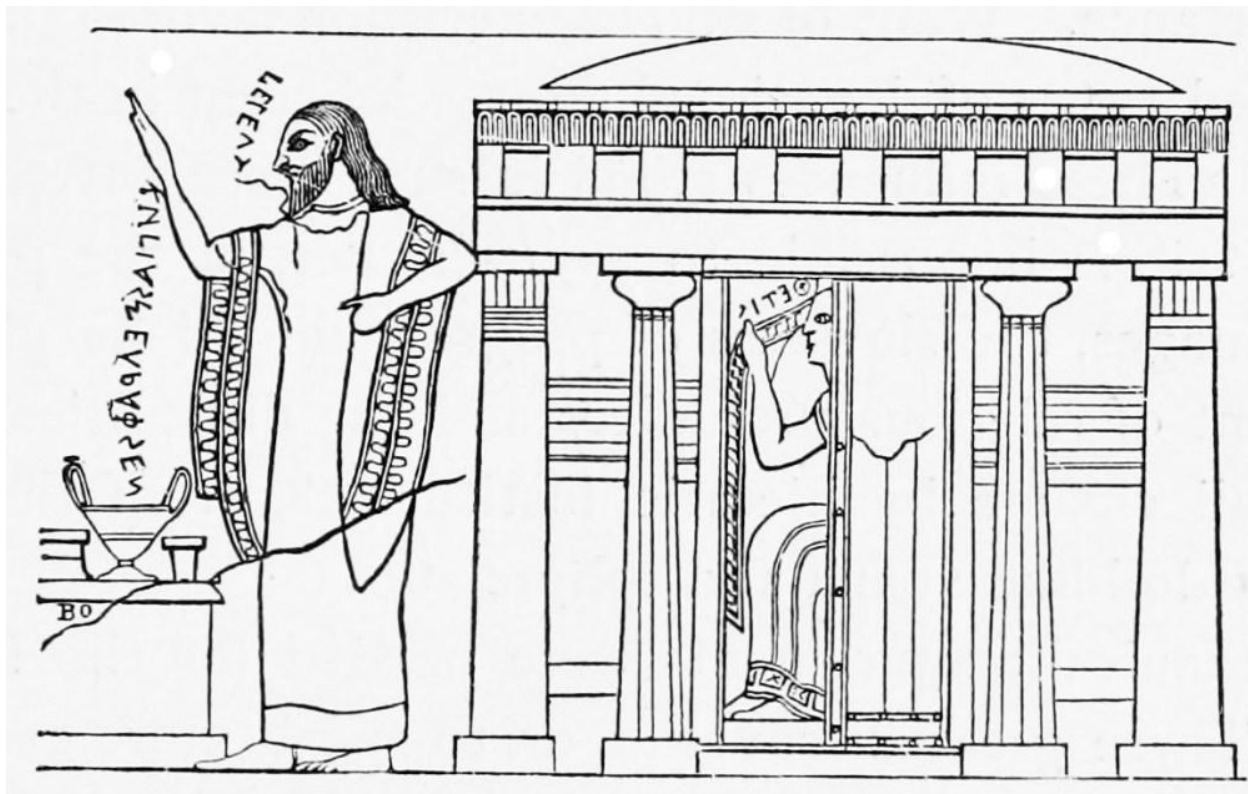
[back](#)



[back](#)



[back](#)



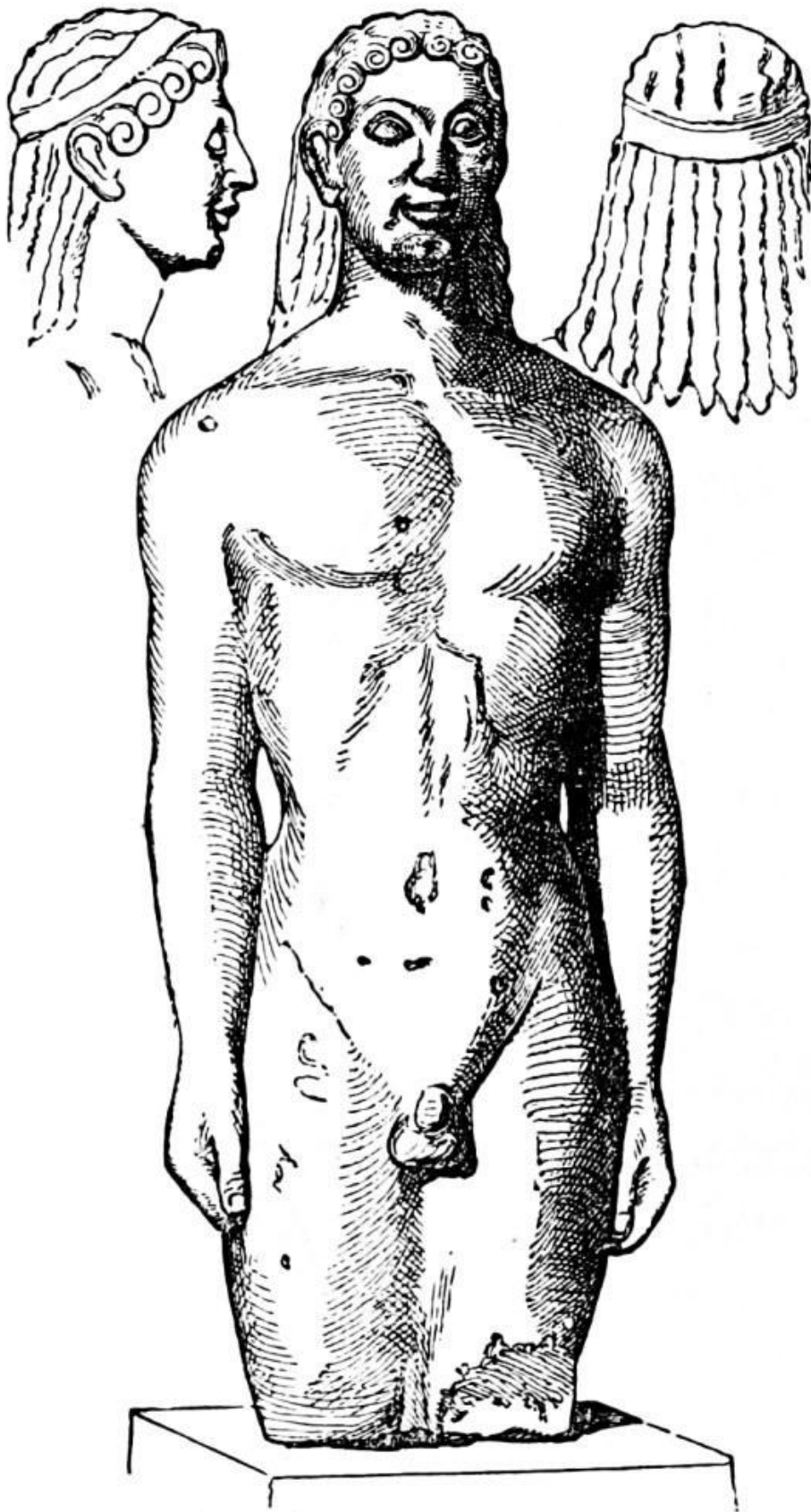
[back](#)



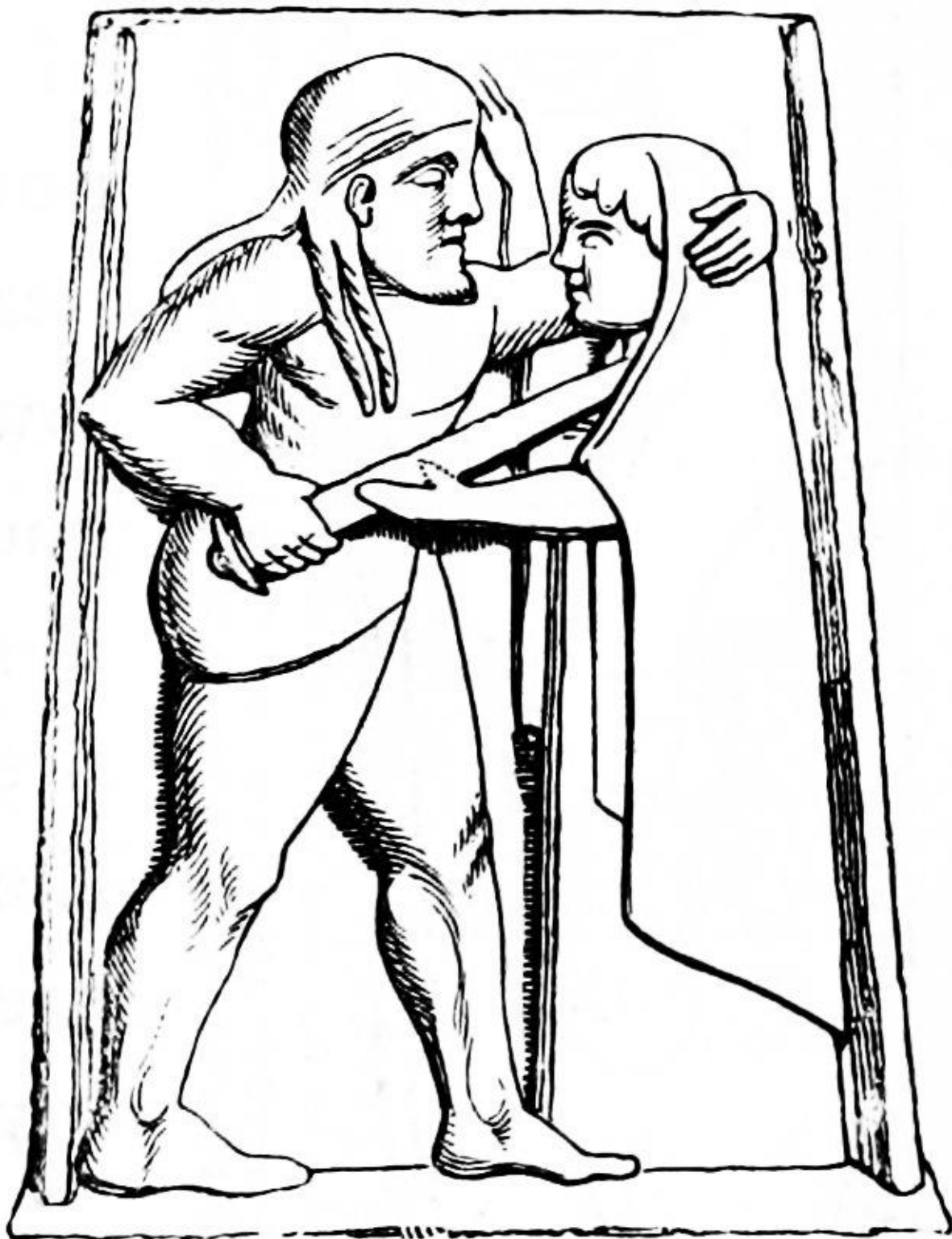
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



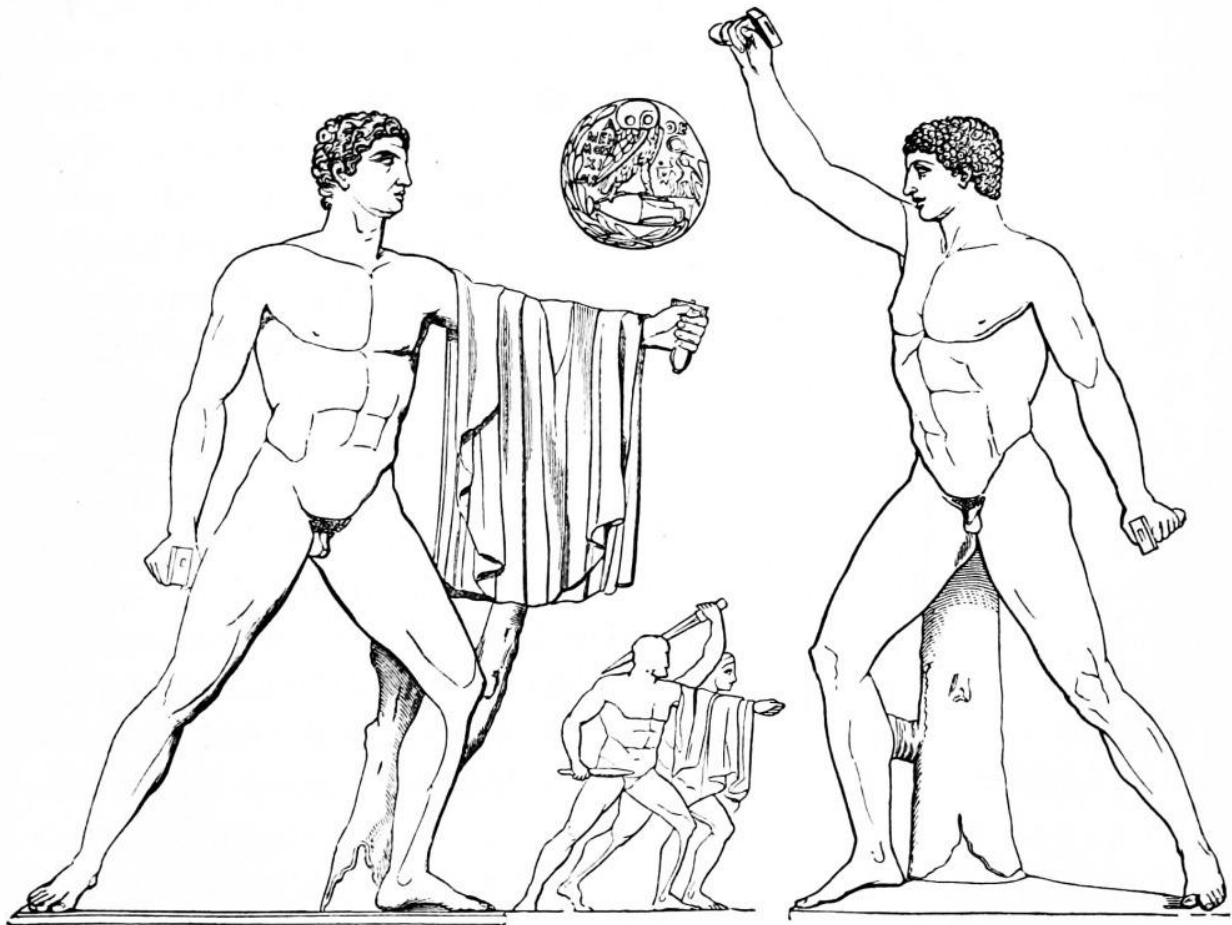
[back](#)



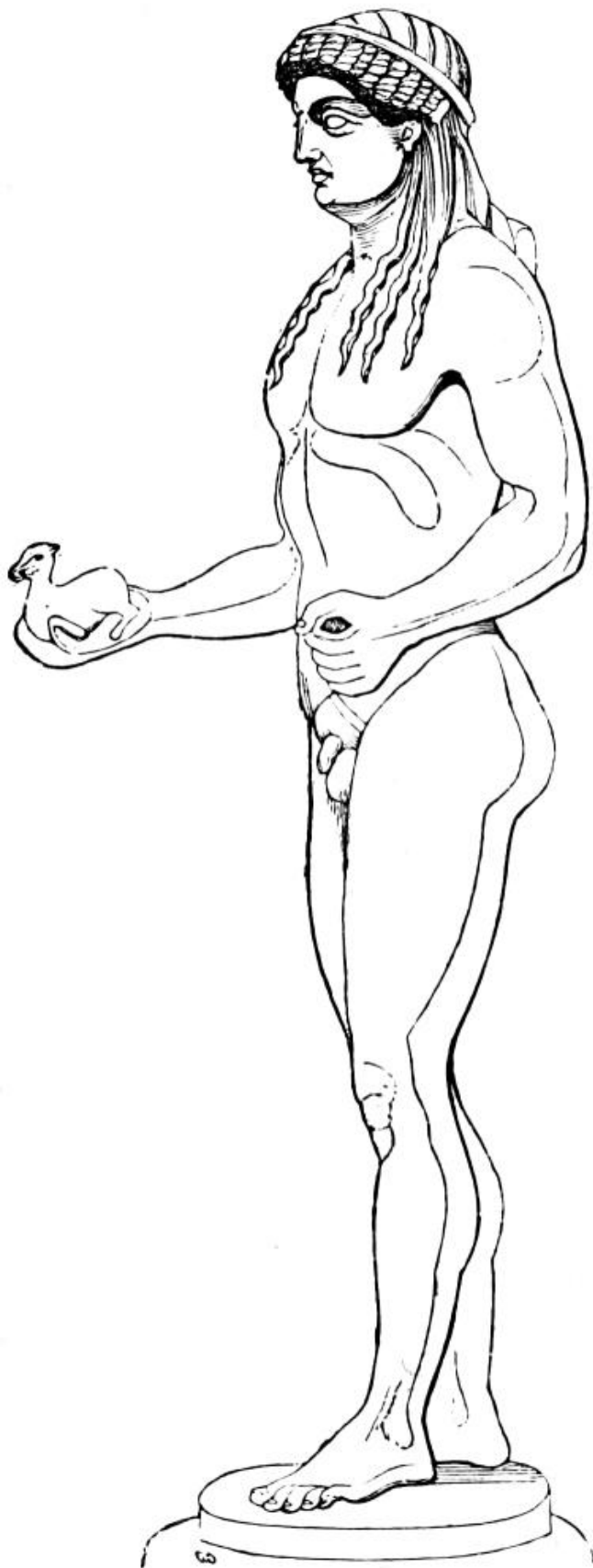
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



Head of Pheidias.



[back](#)



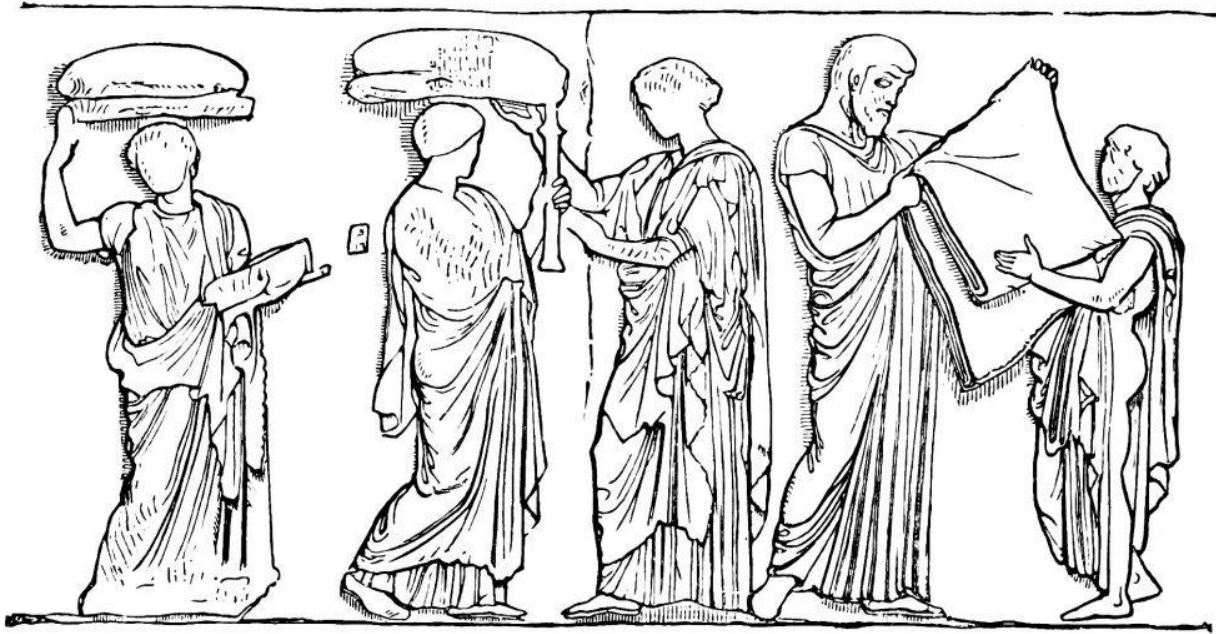
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



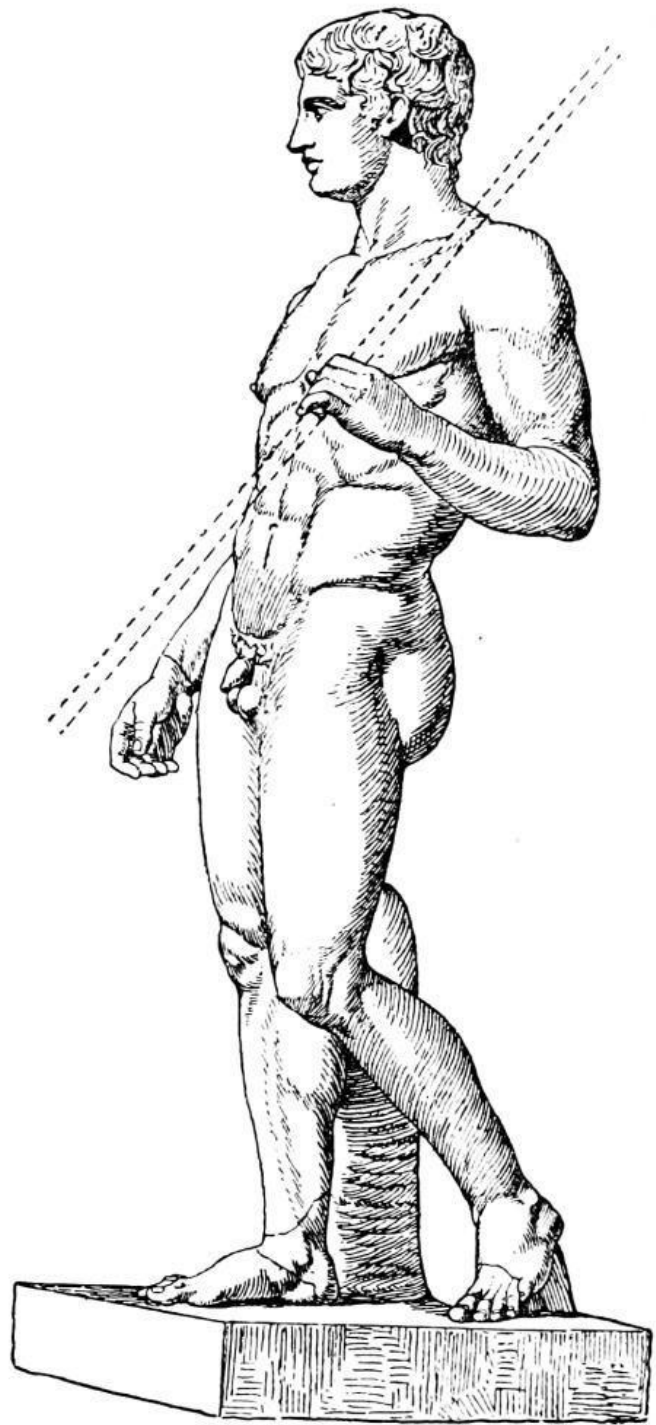
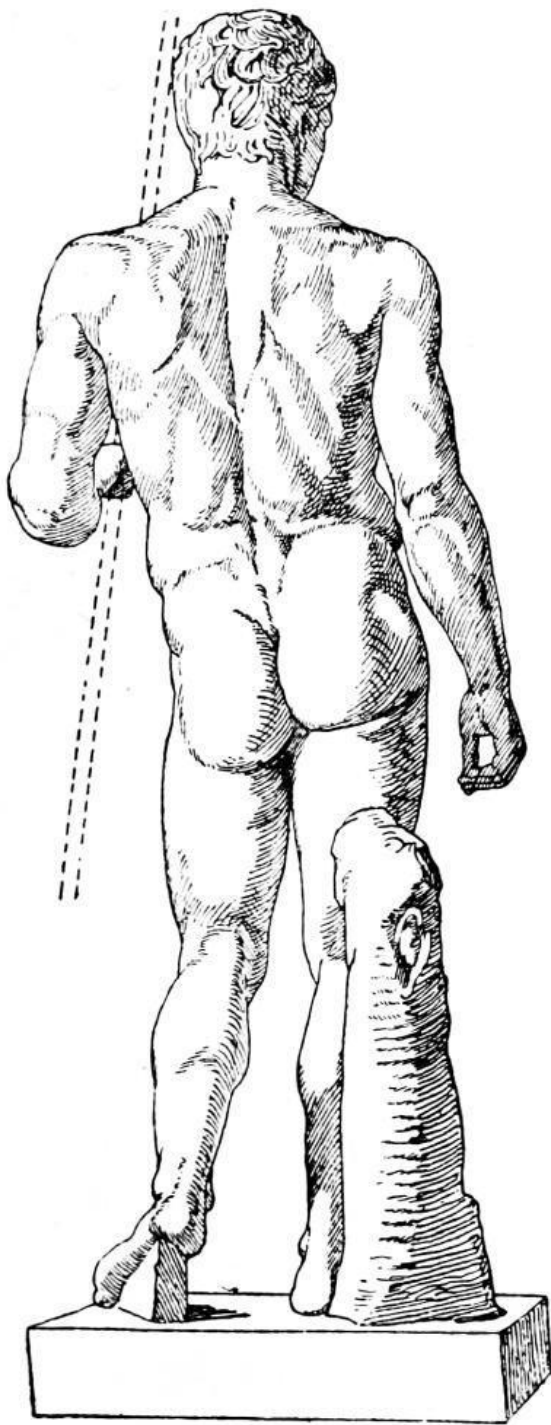
[back](#)



[back](#)



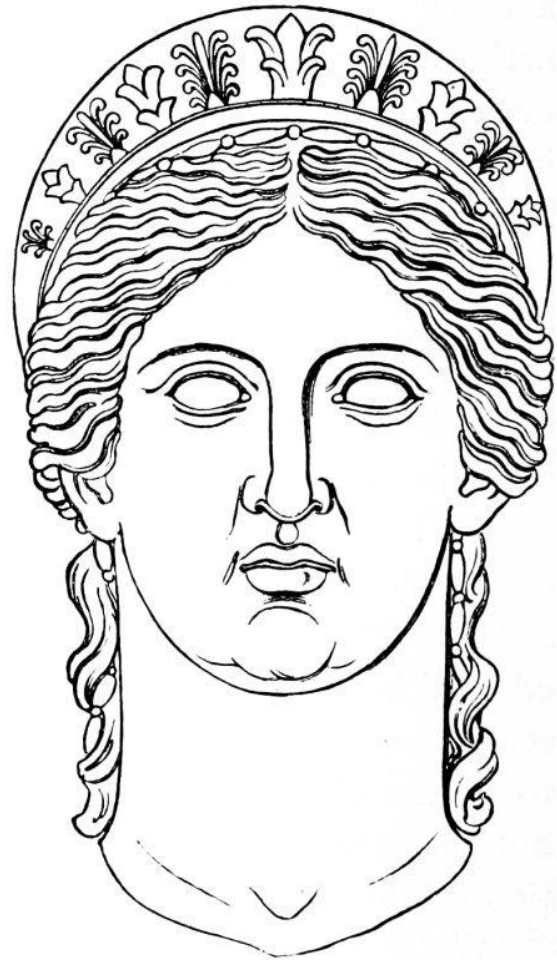
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



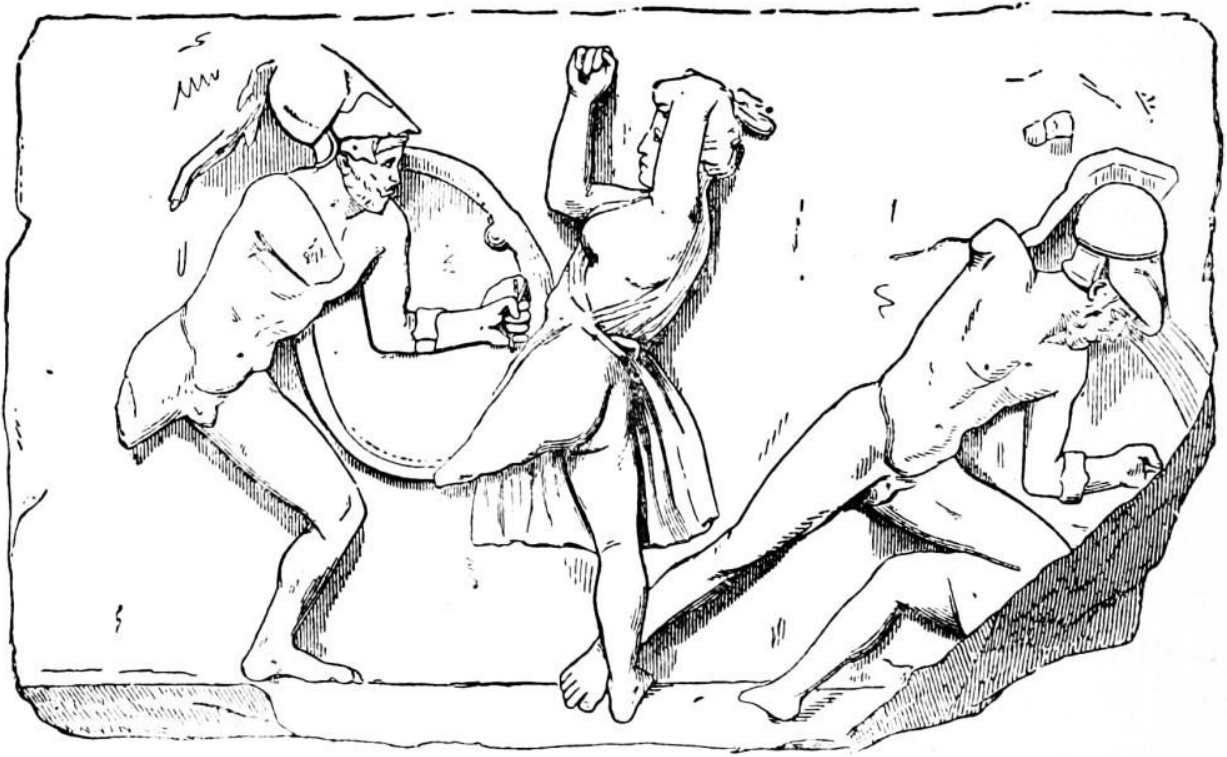
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



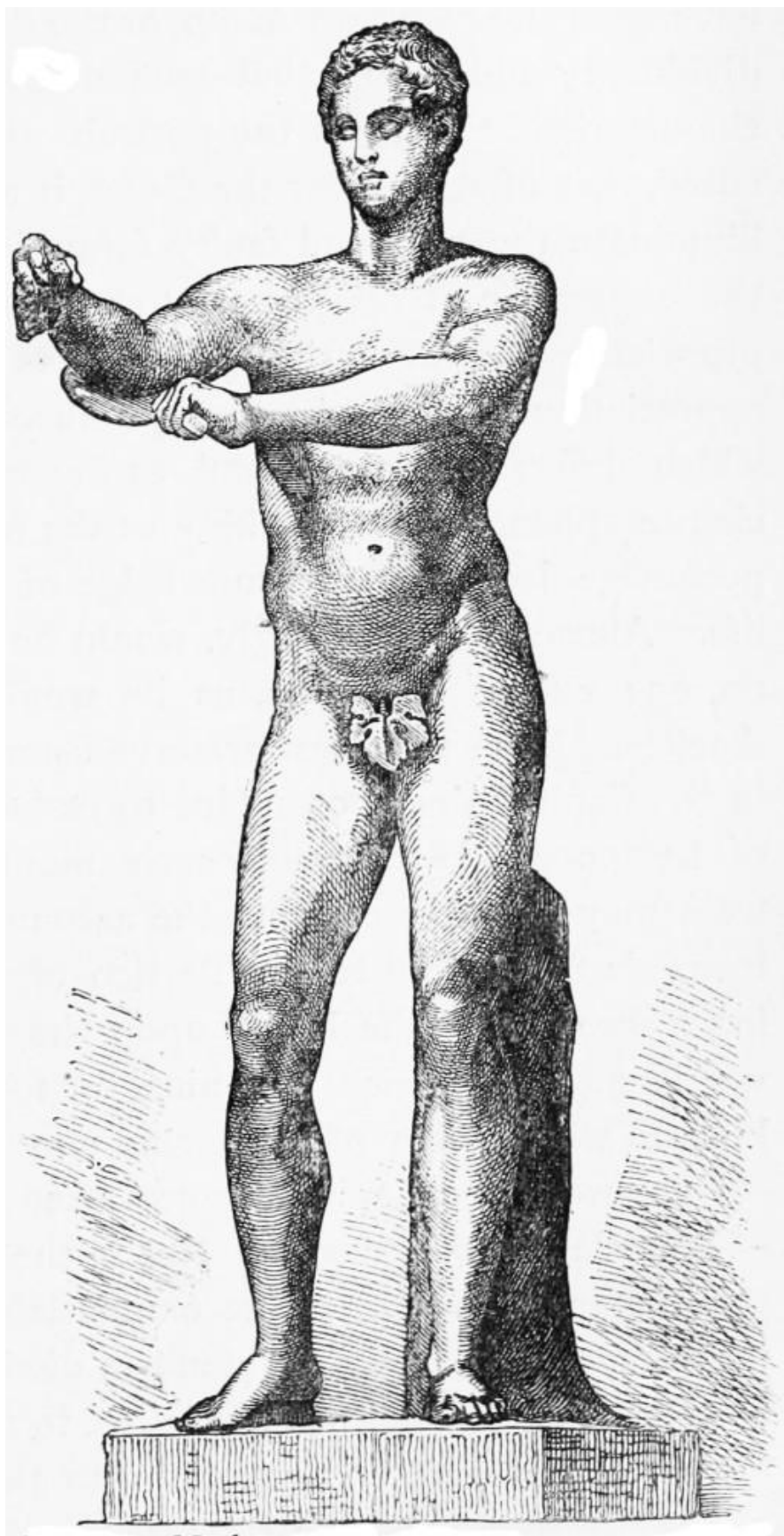
[back](#)



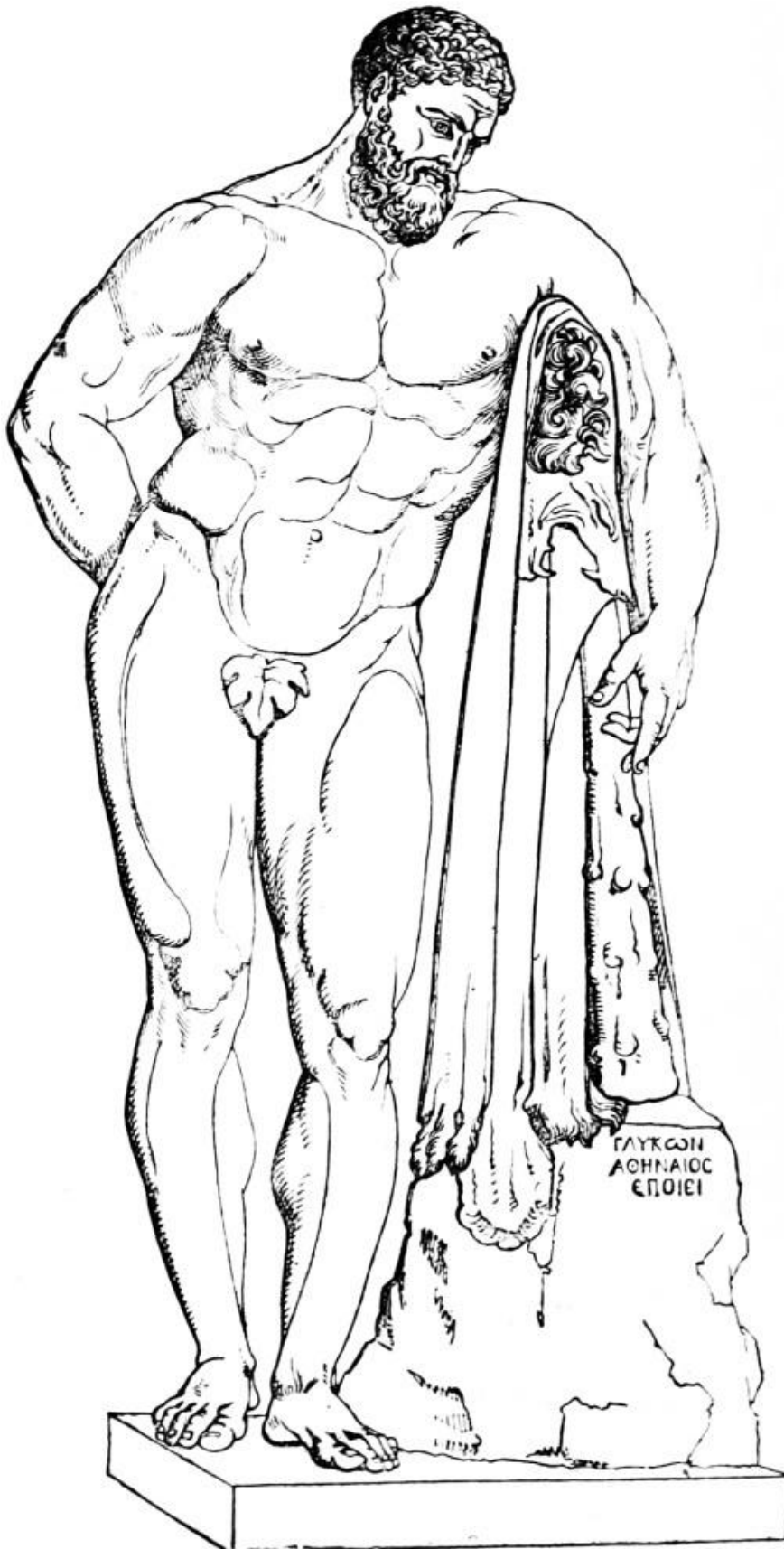
[back](#)



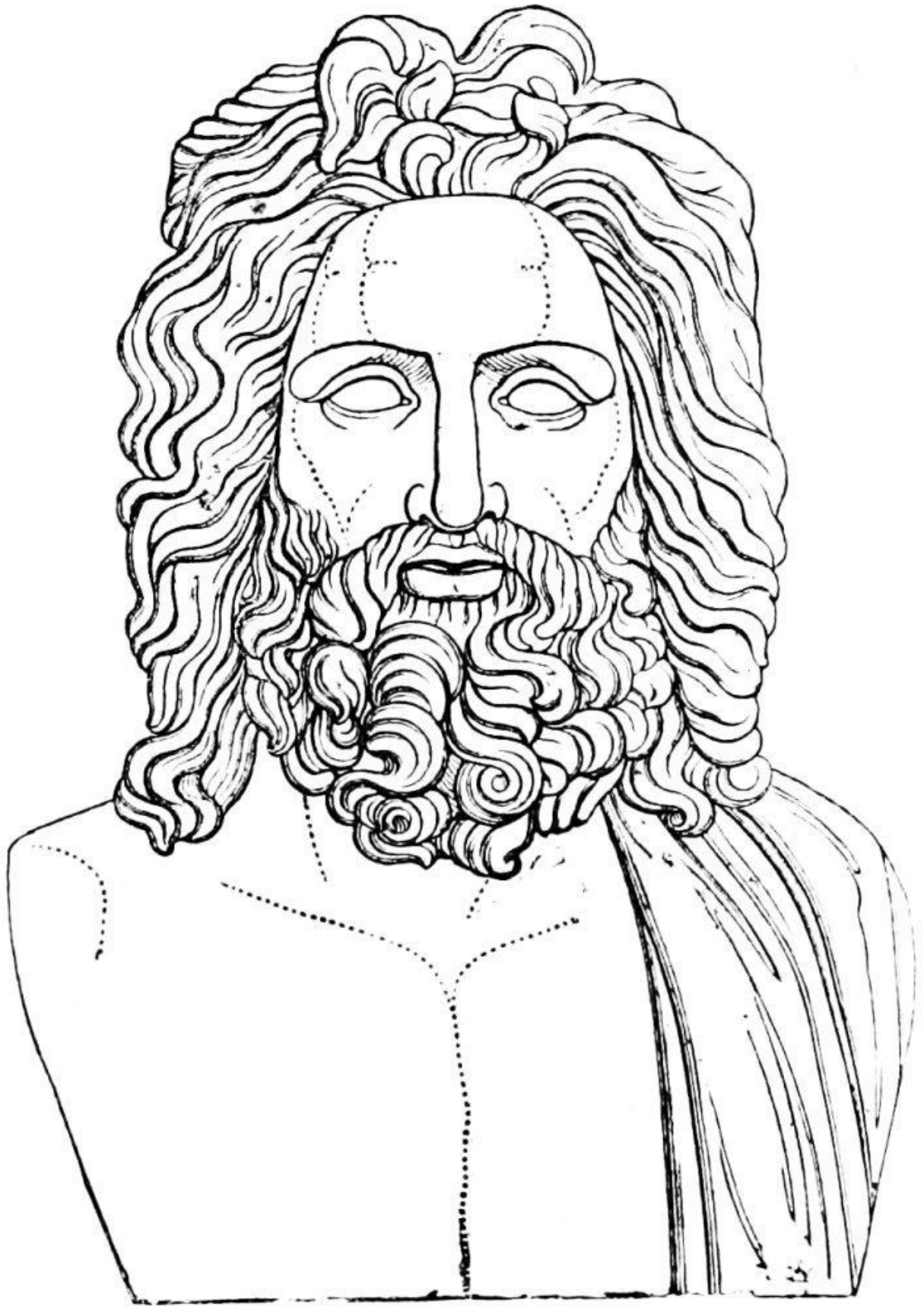
[back](#)



[back](#)



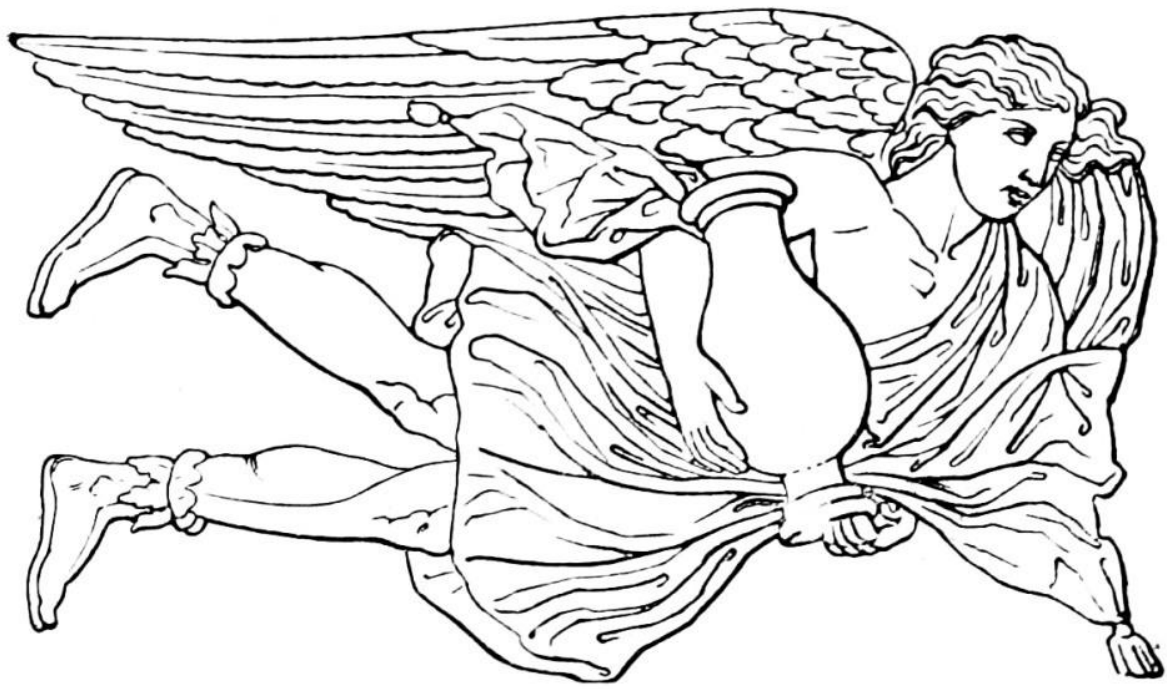
[back](#)



[back](#)



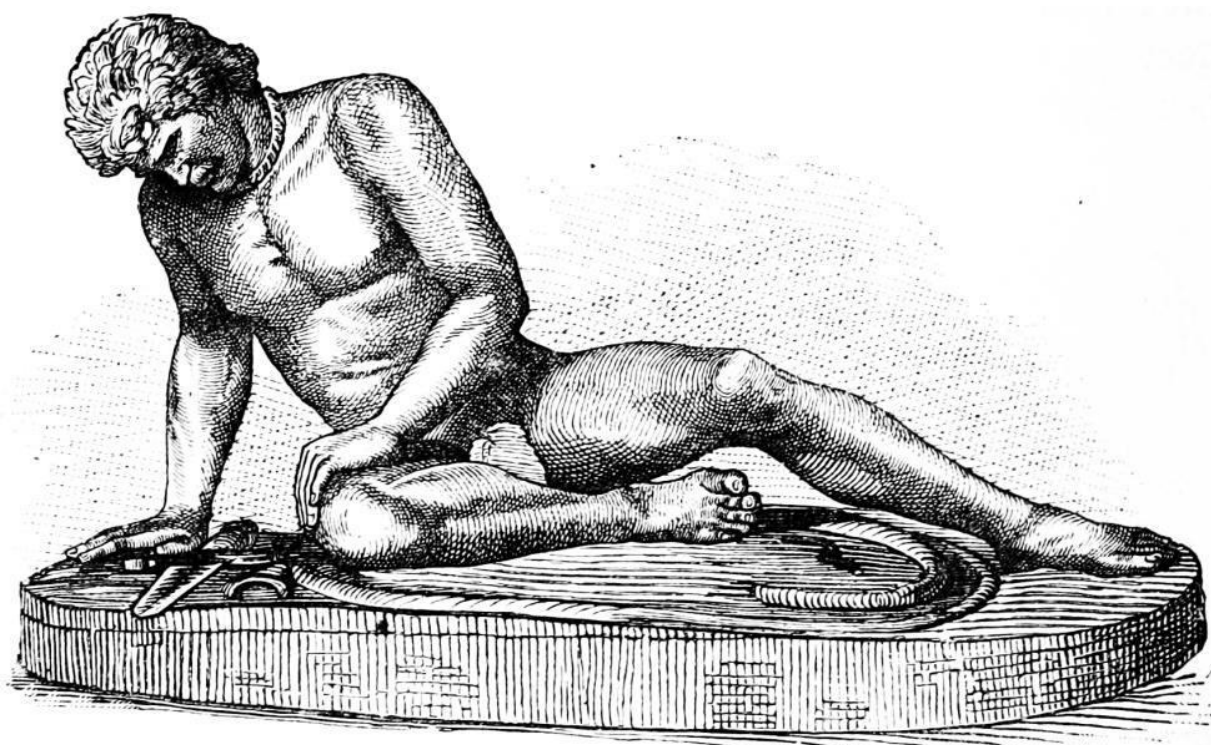
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



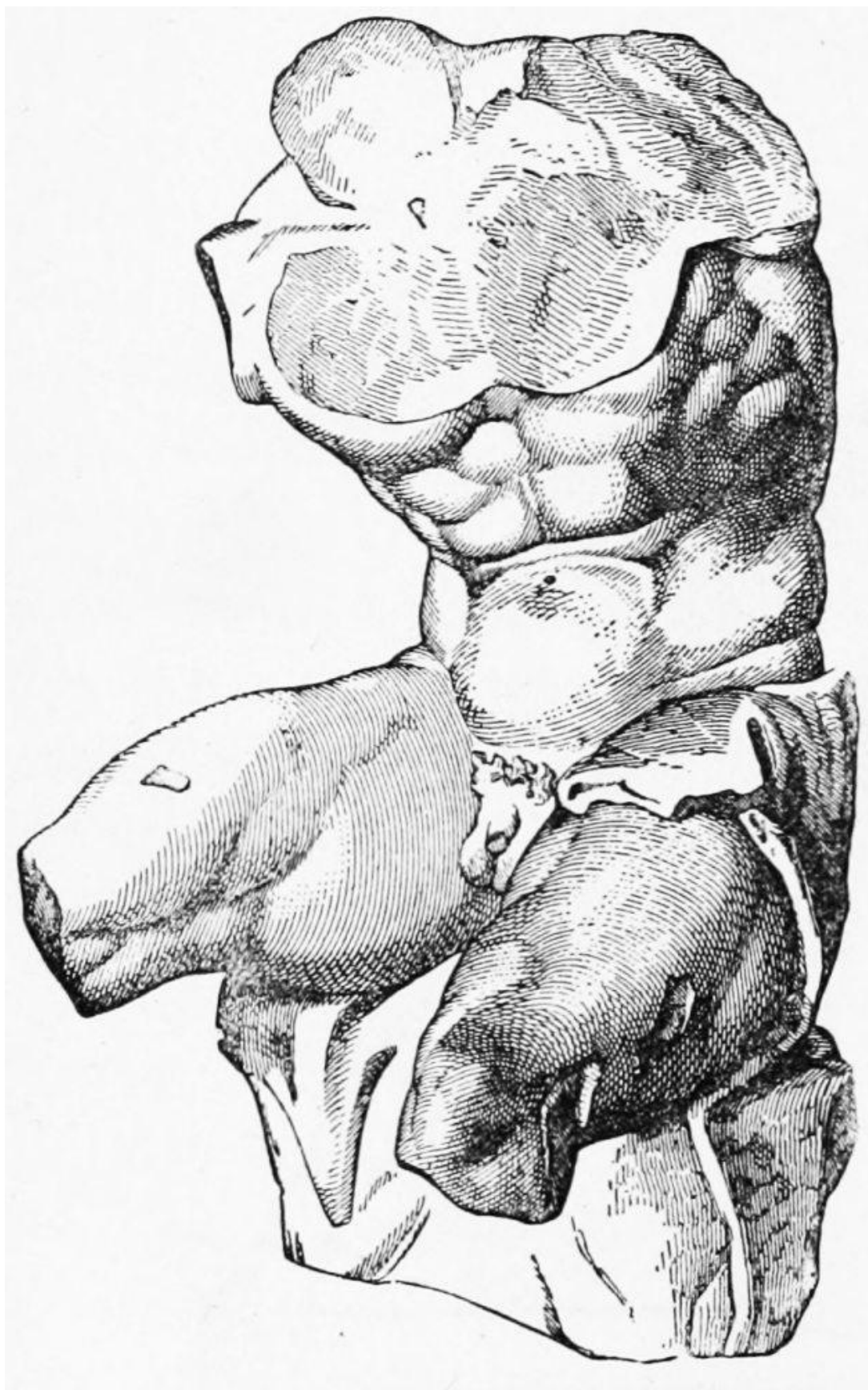
[back](#)



[back](#)



[back](#)



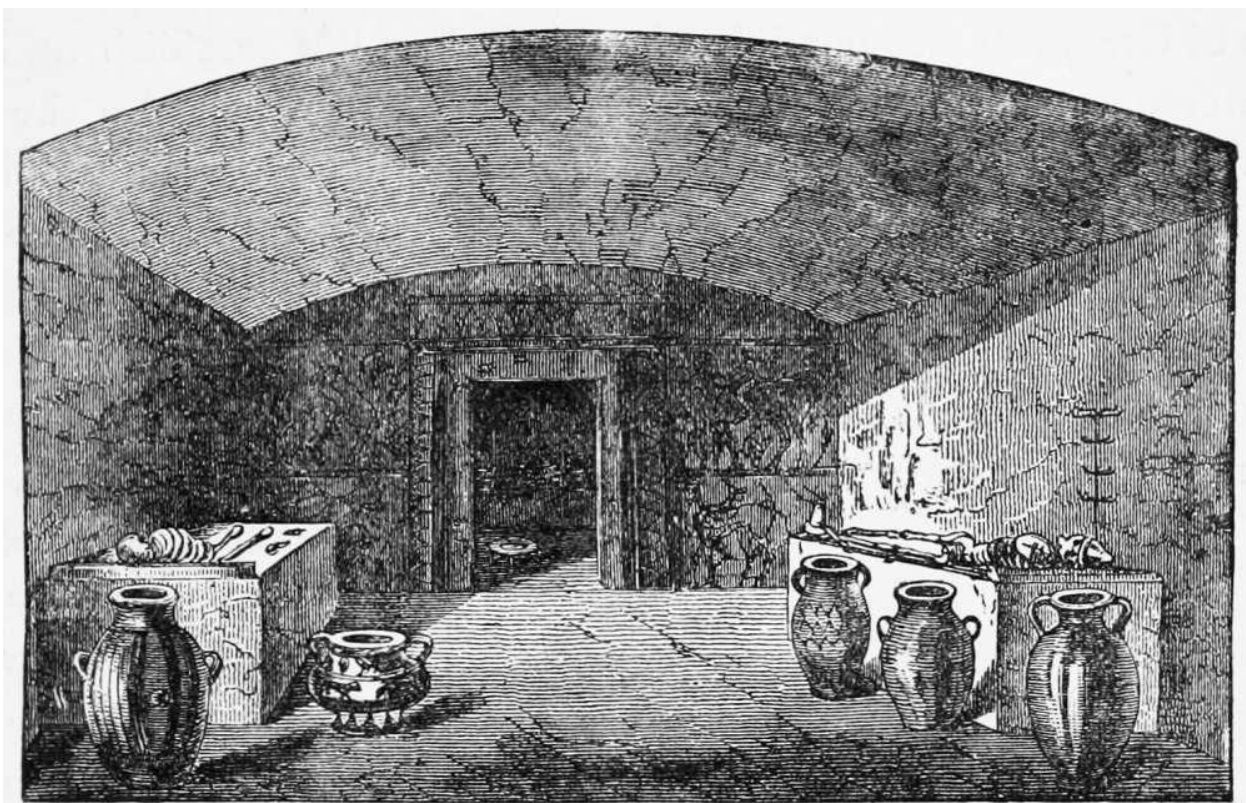
[back](#)



[back](#)



[back](#)



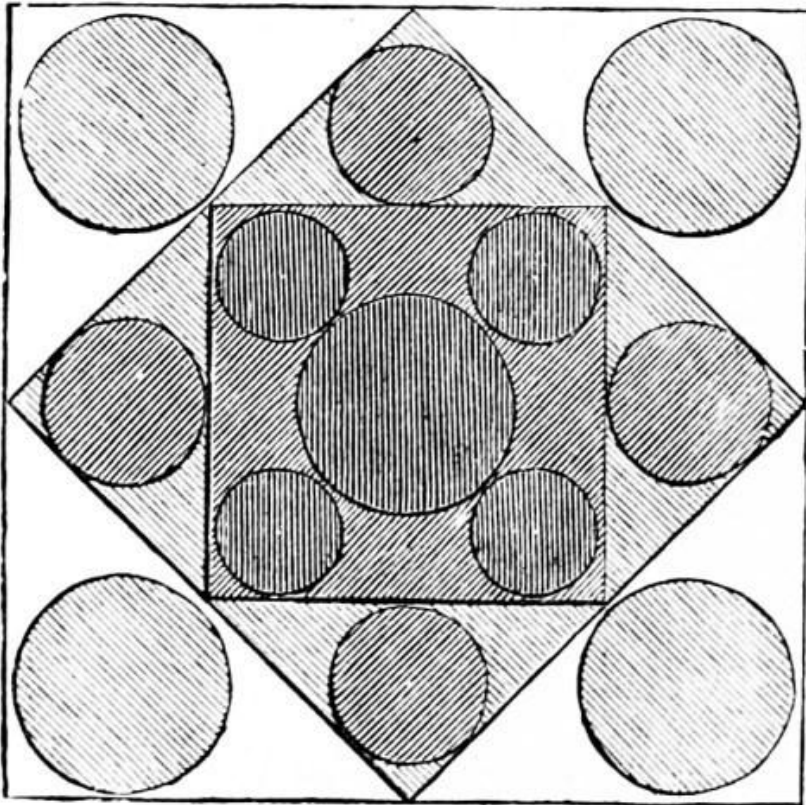
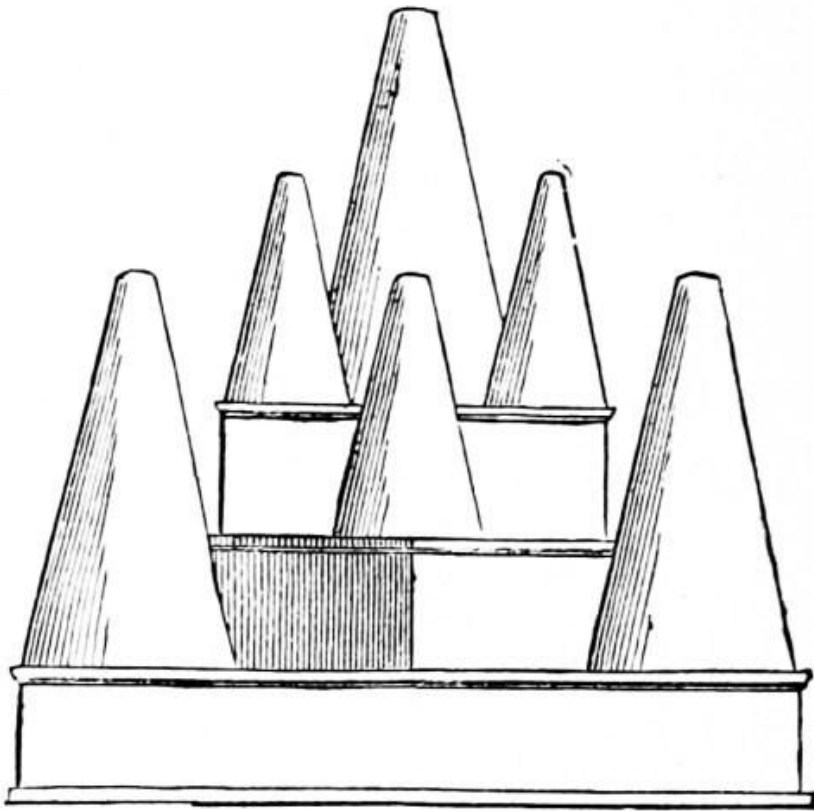
[back](#)



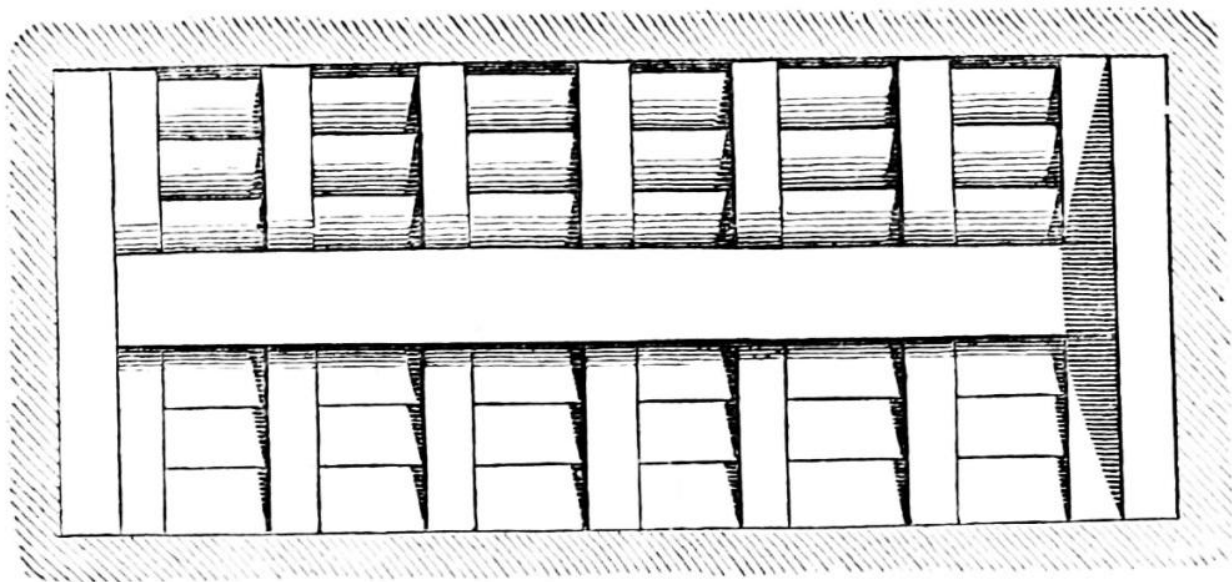
[back](#)



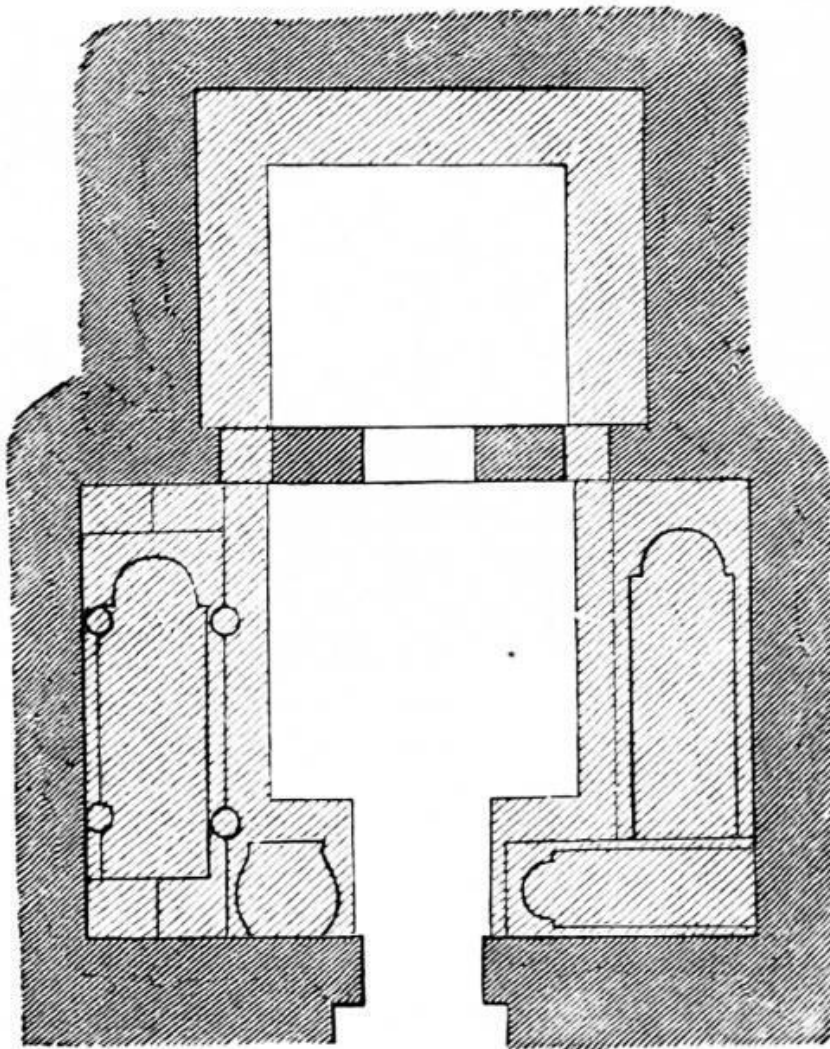
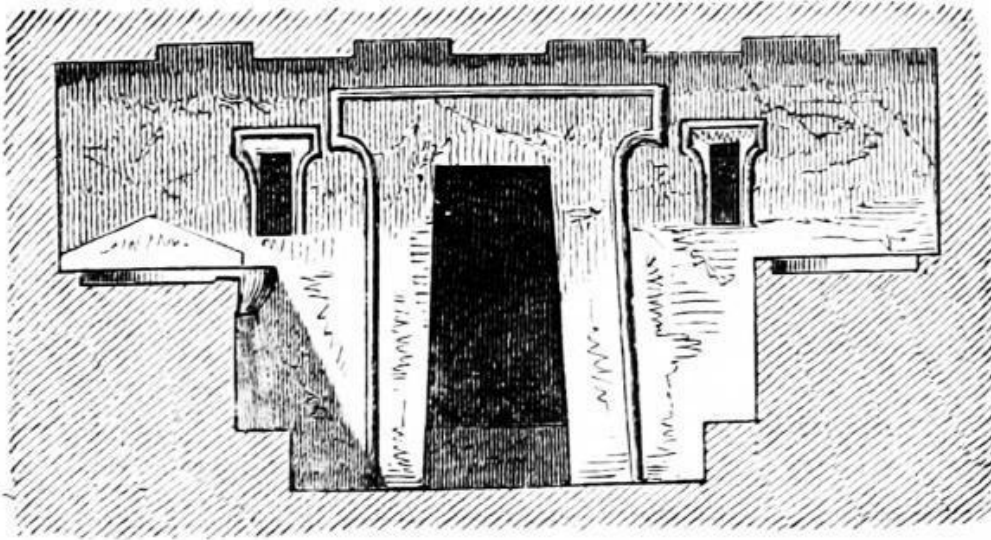
[back](#)



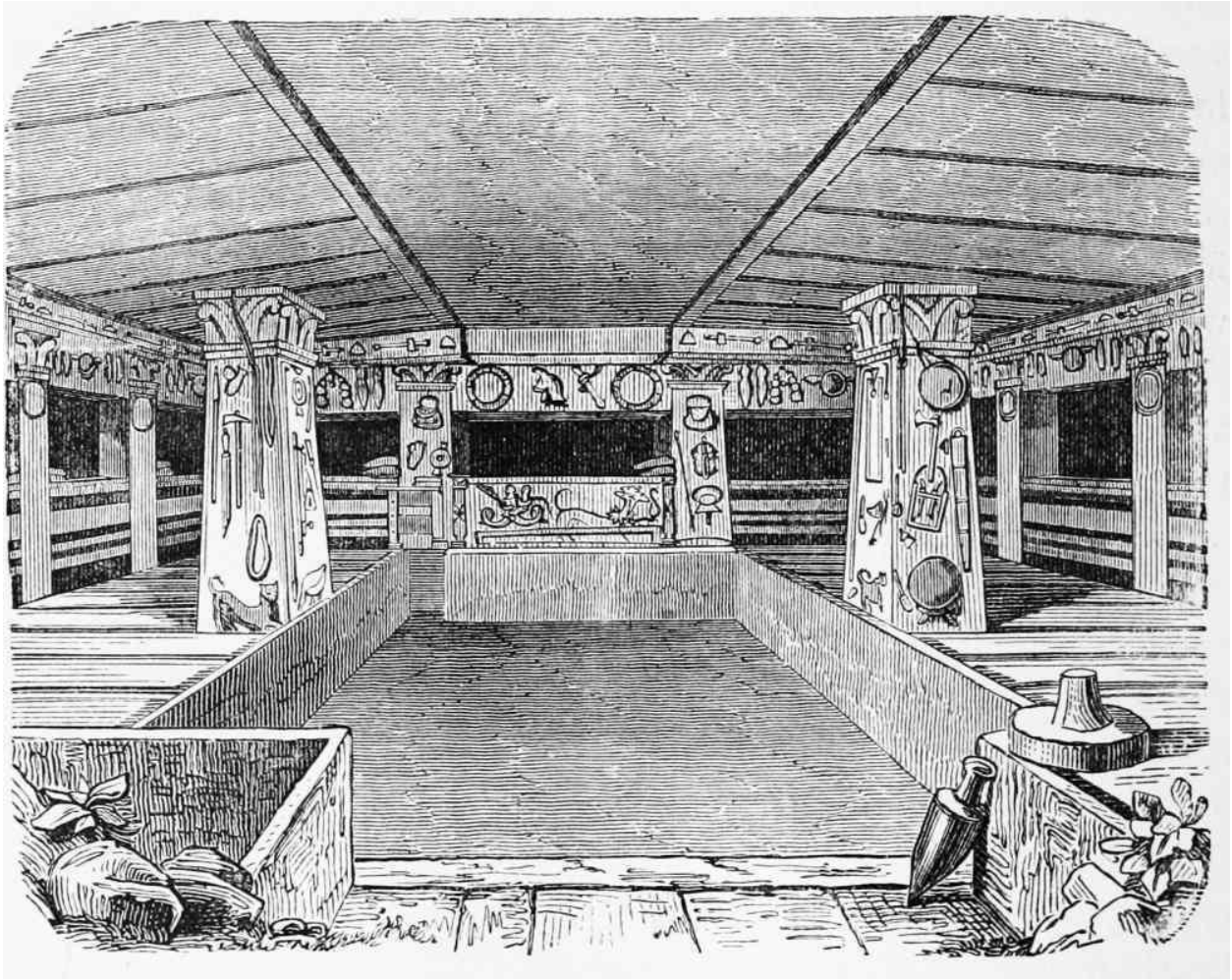
[back](#)



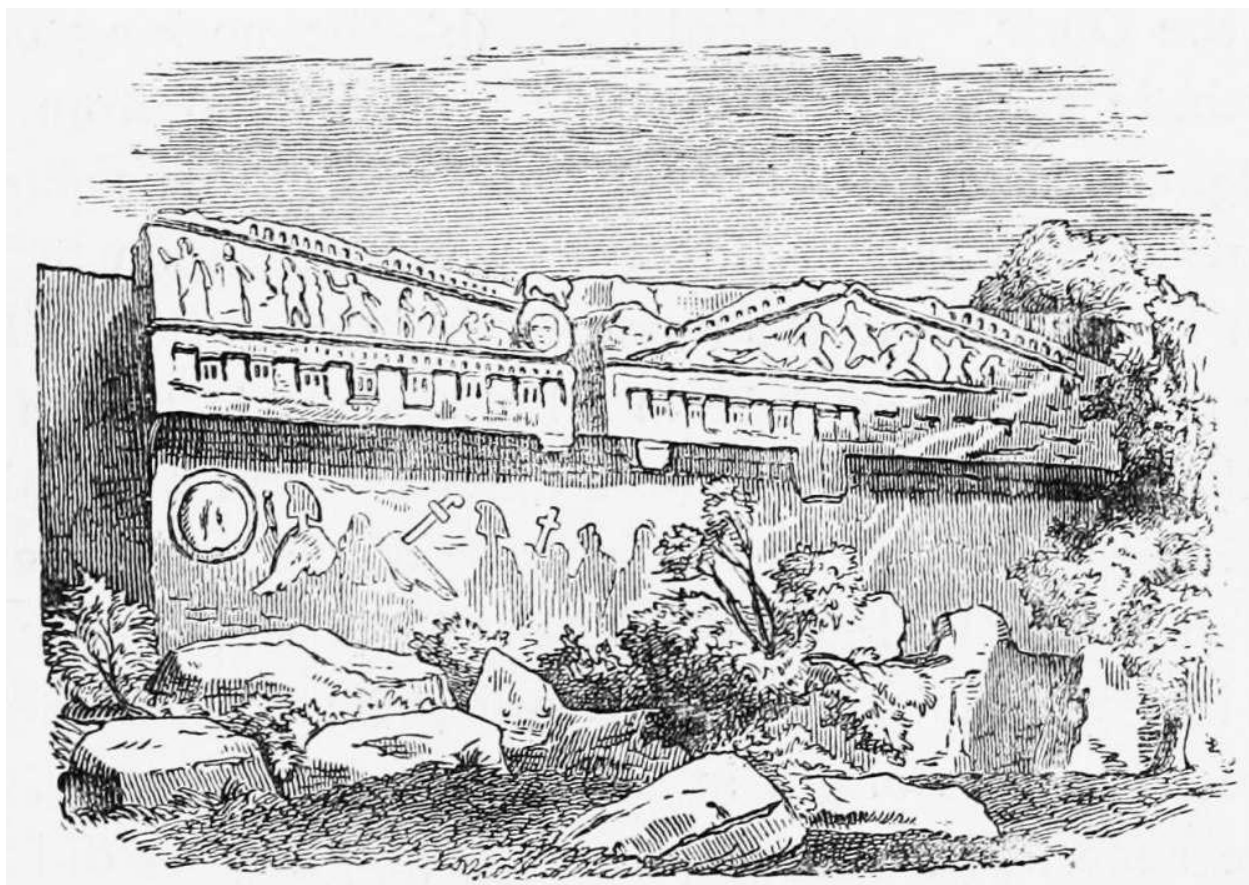
[back](#)



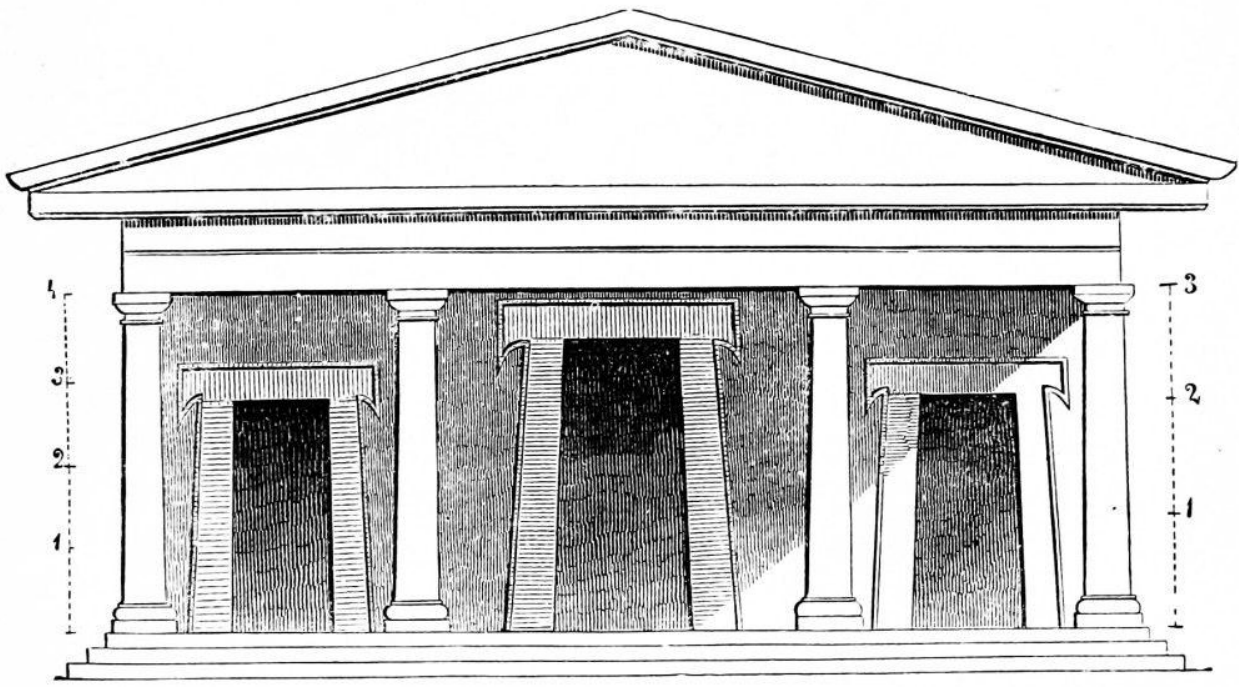
[back](#)



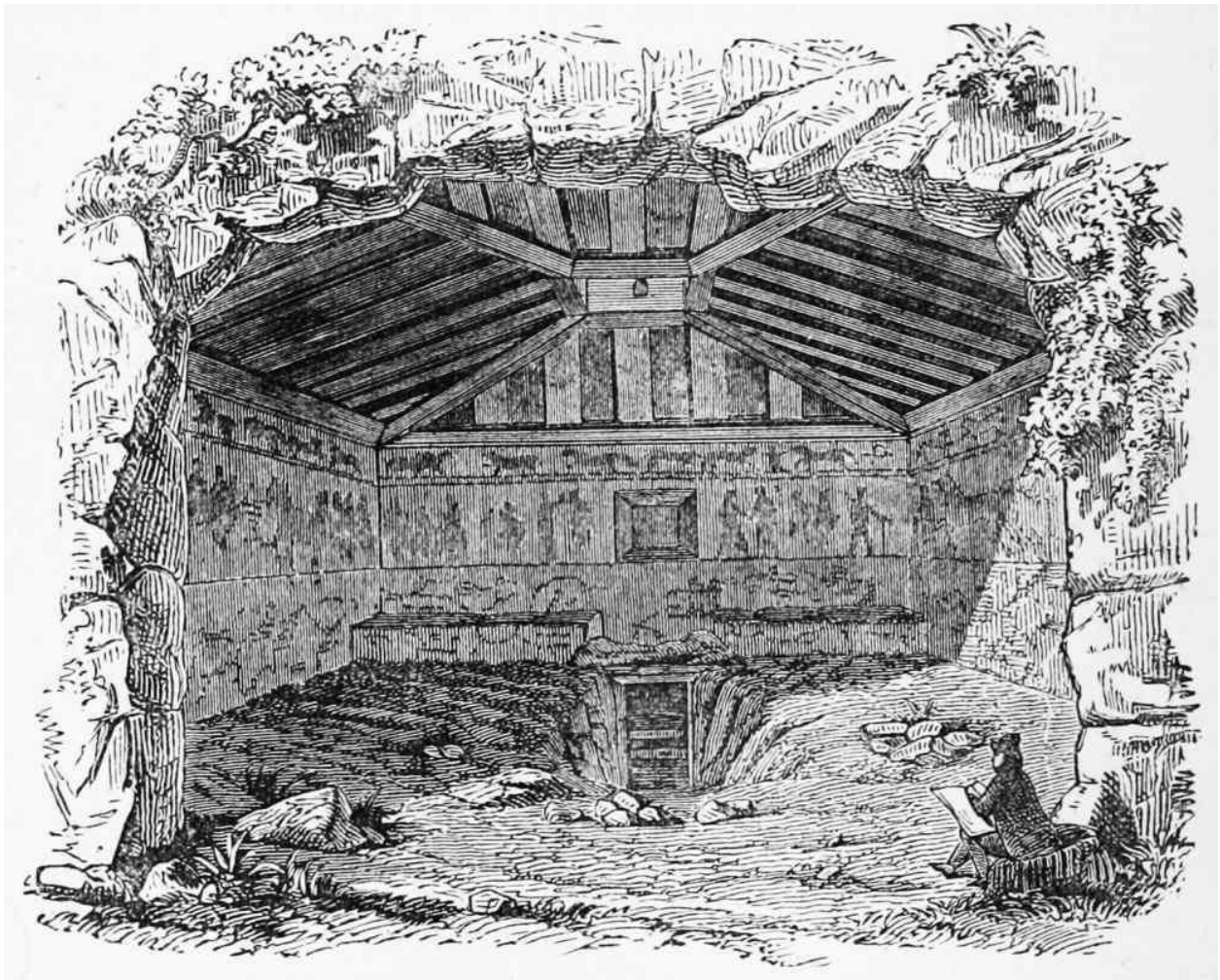
[back](#)



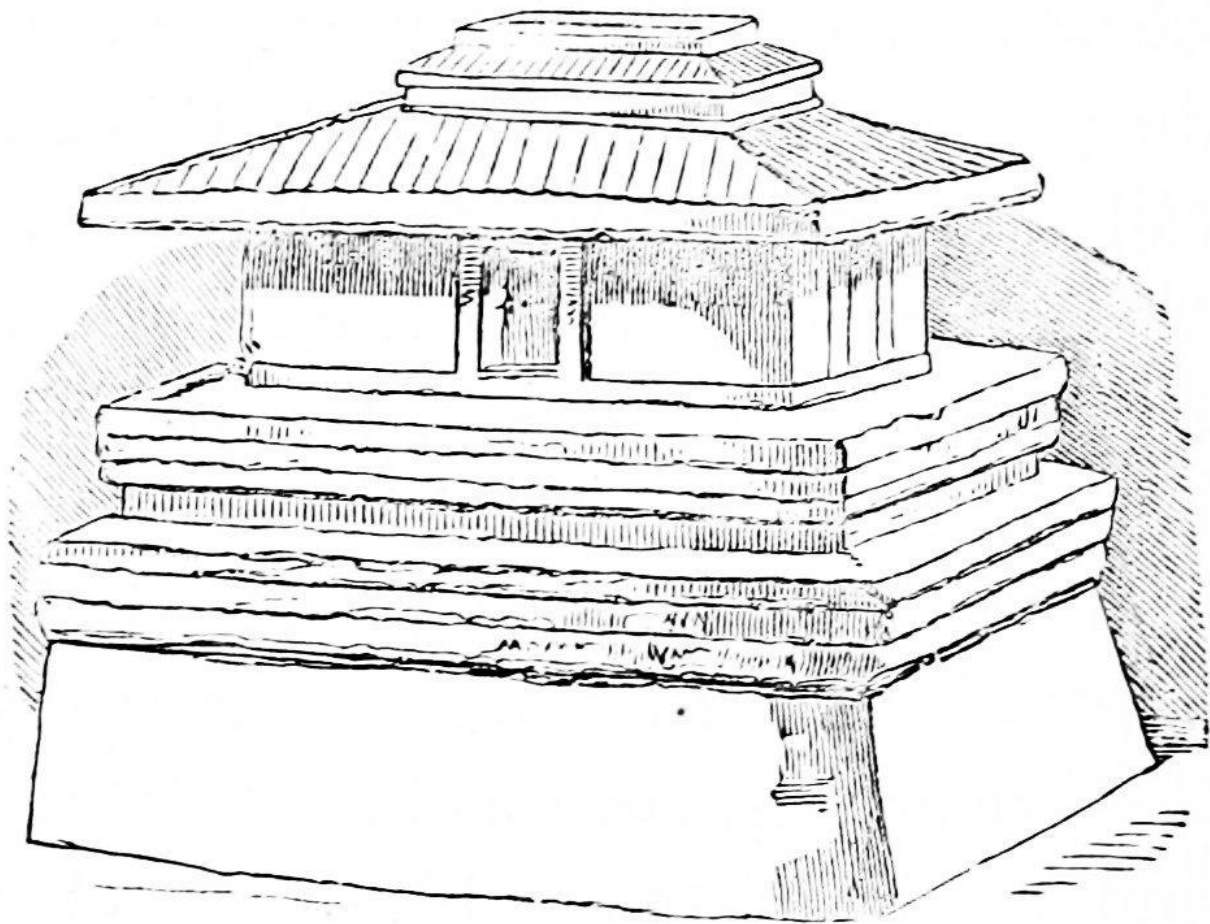
[back](#)



[back](#)



[back](#)



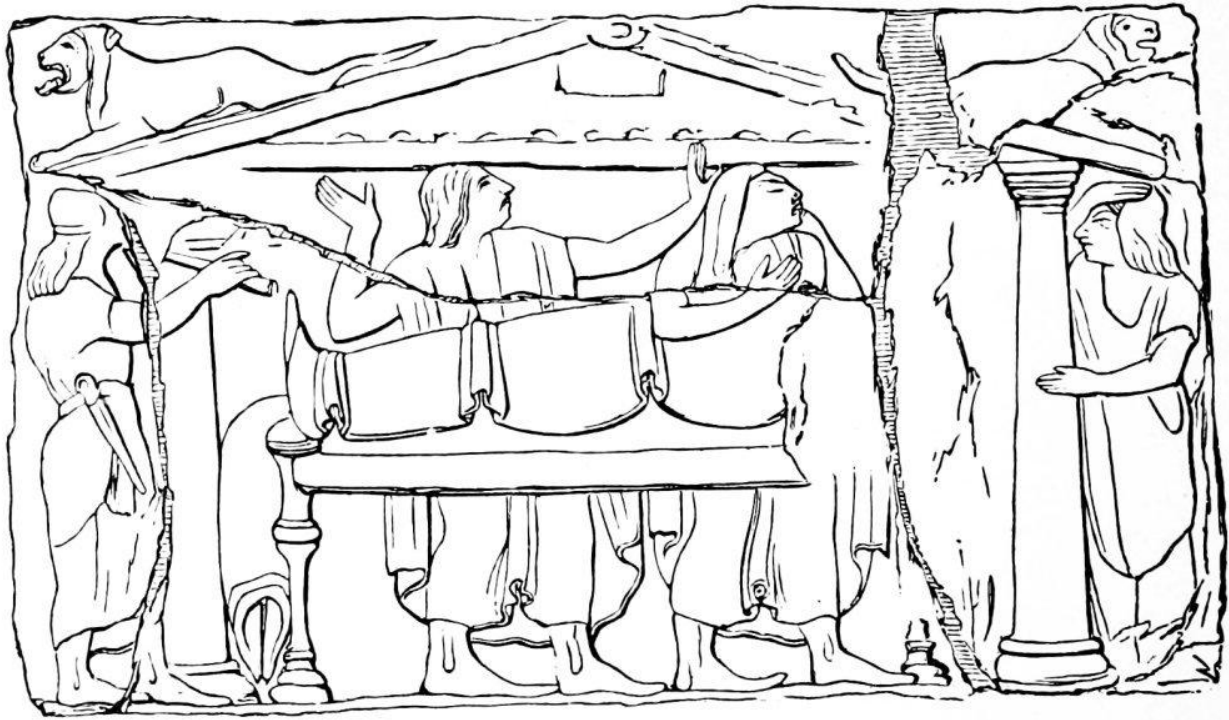
[back](#)



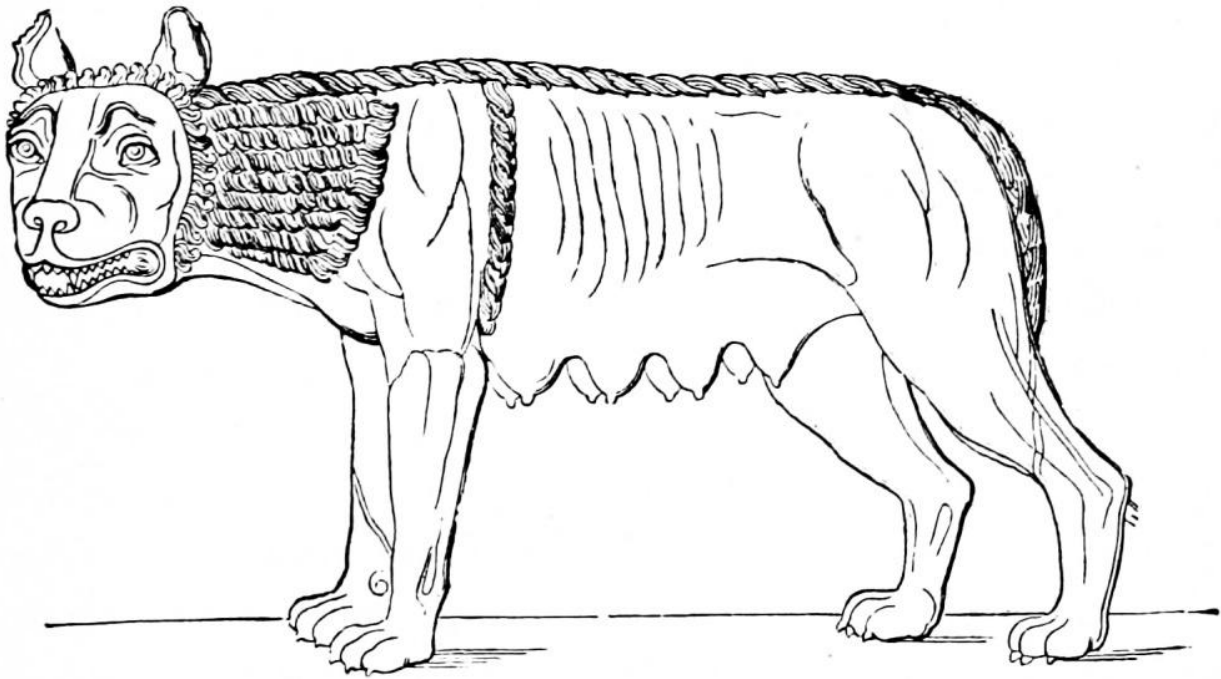
[back](#)



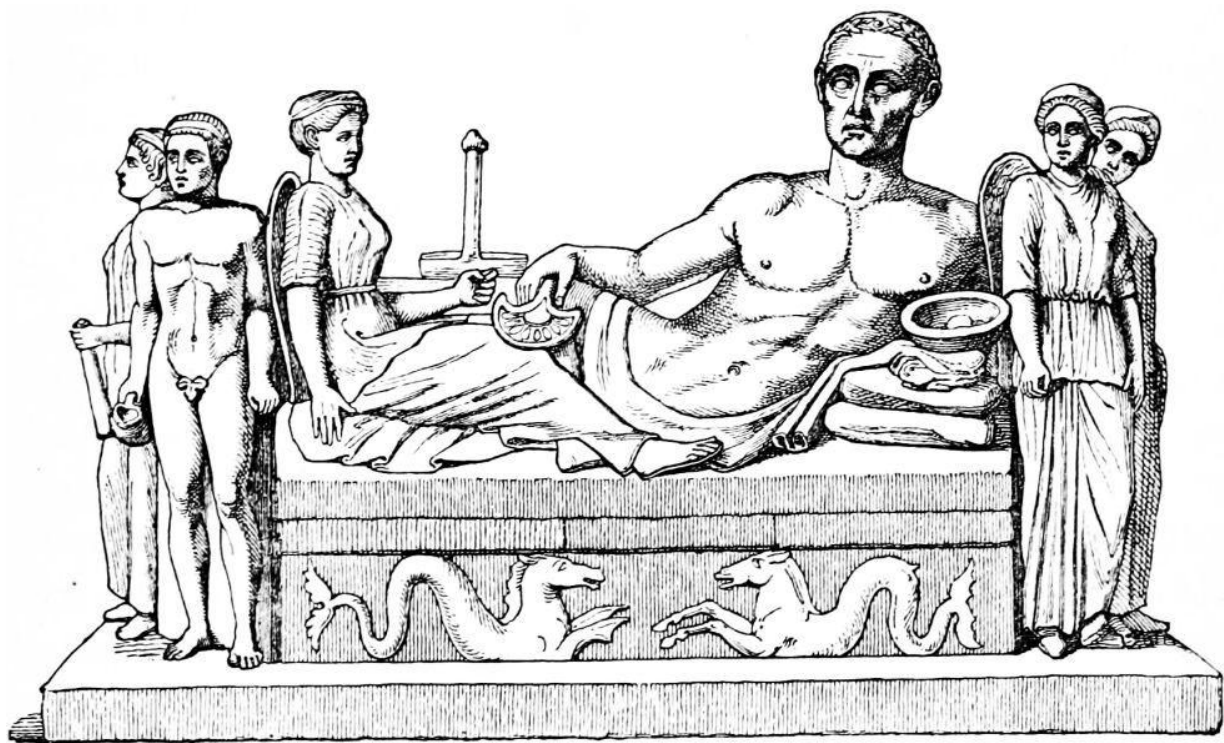
[back](#)



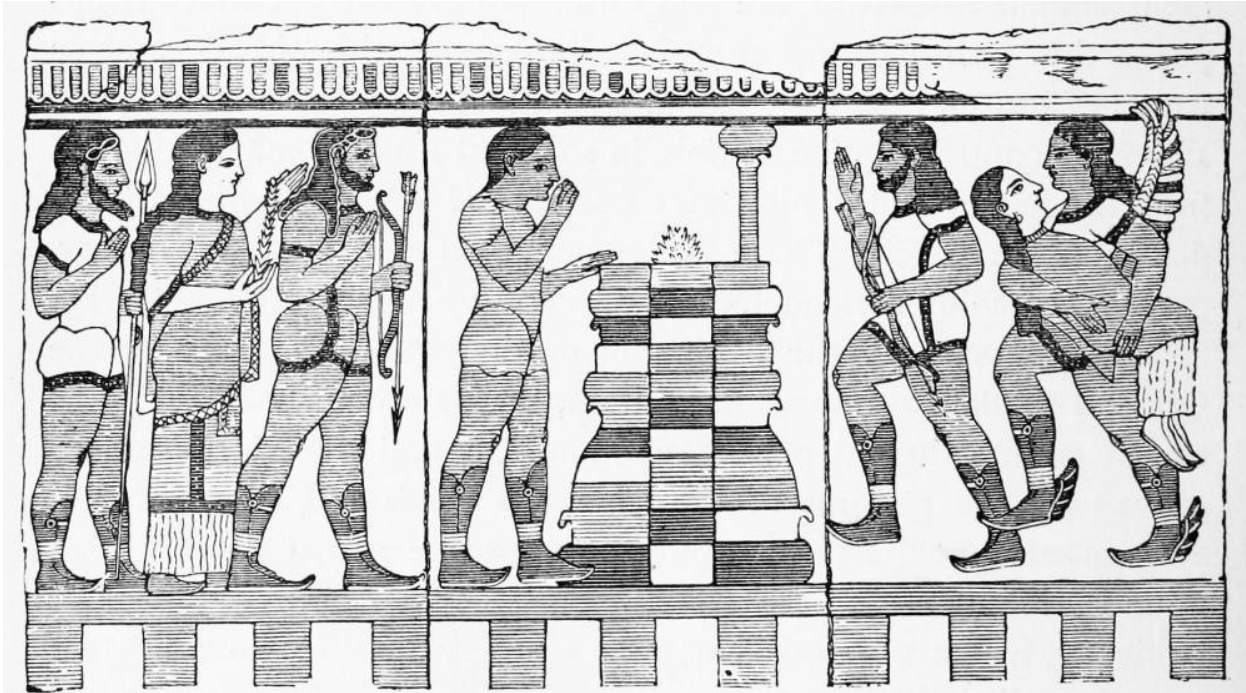
[back](#)



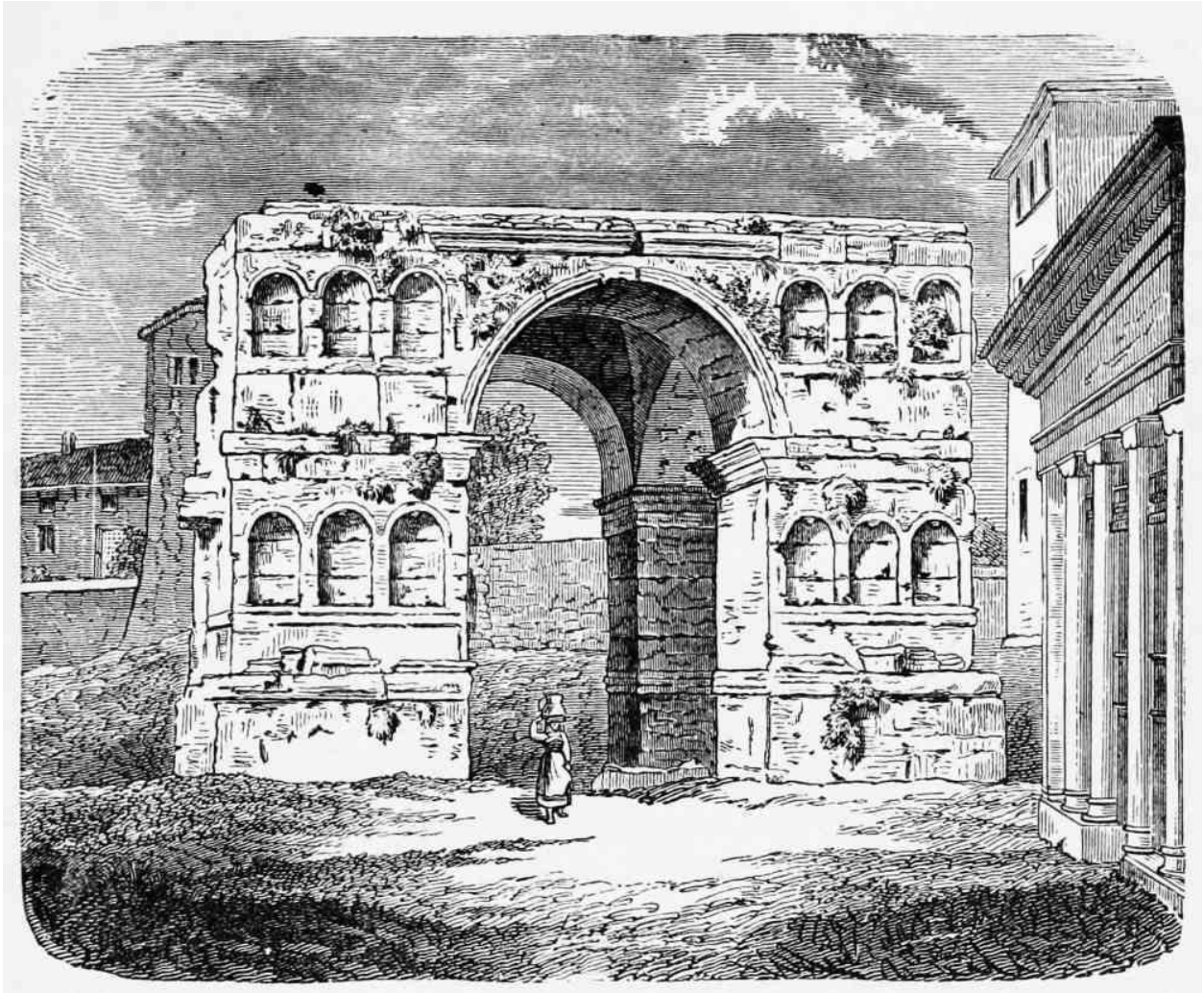
[back](#)



[back](#)



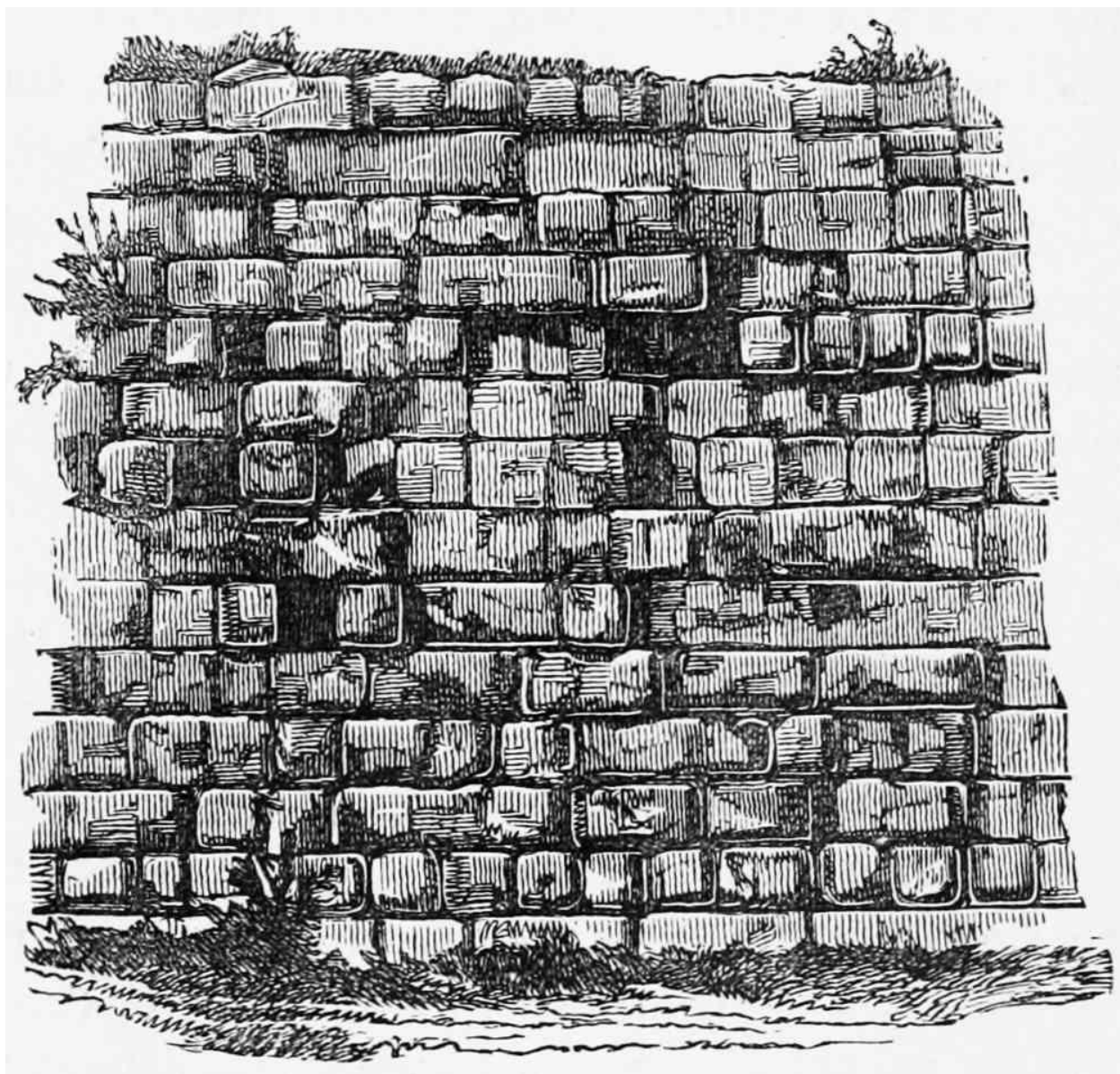
[back](#)



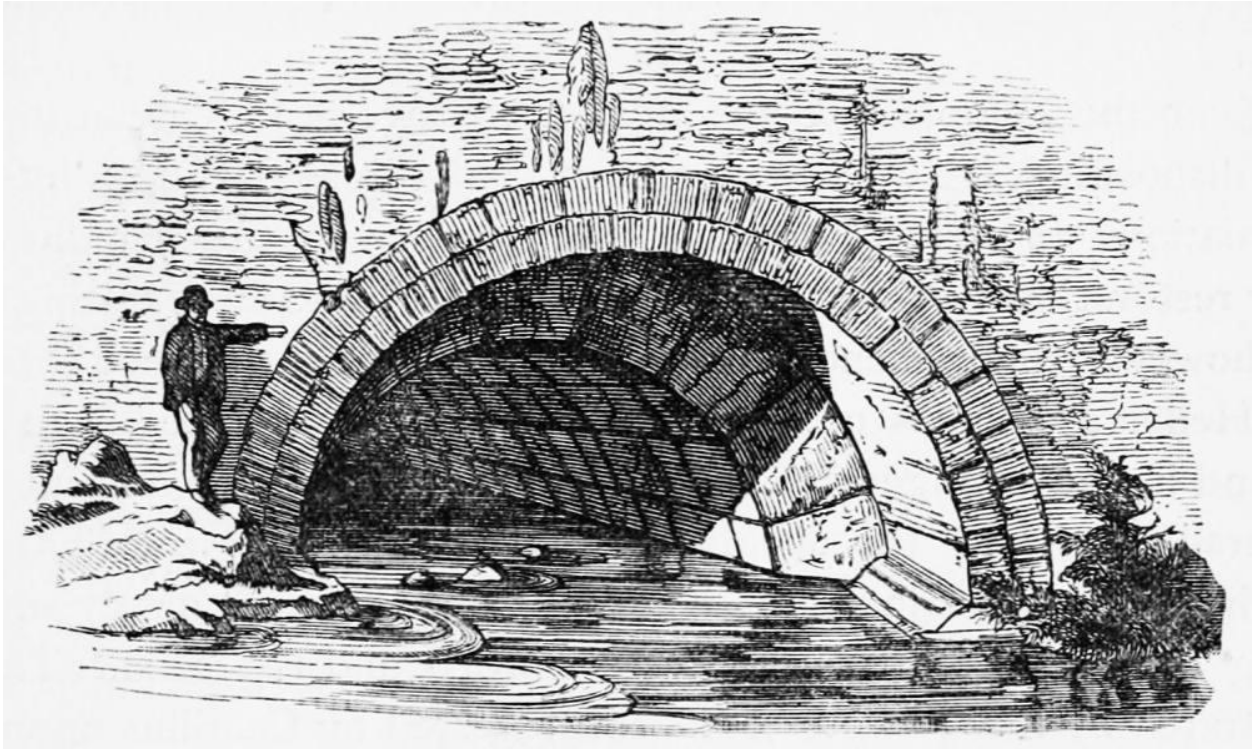
[back](#)



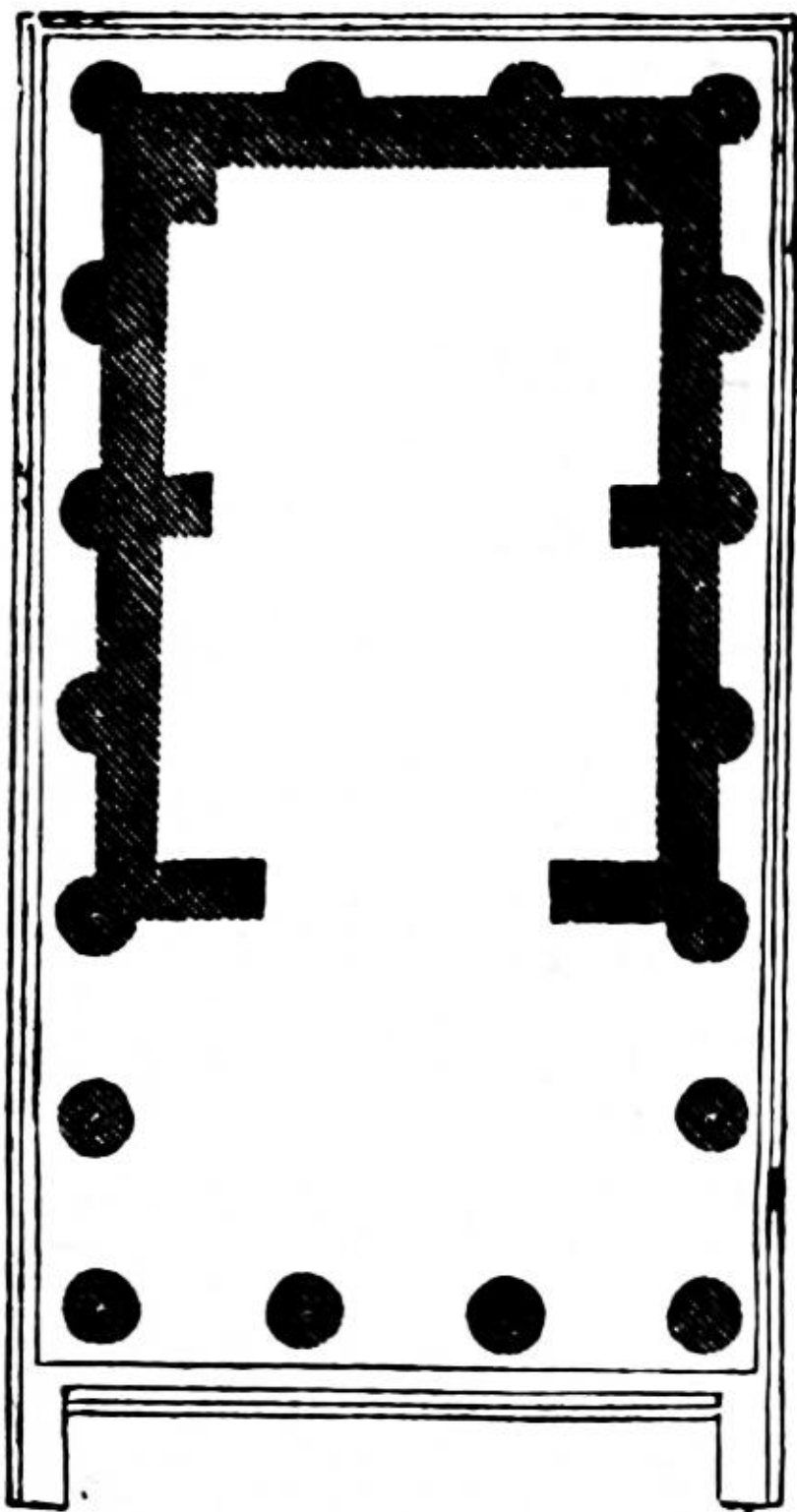
[back](#)



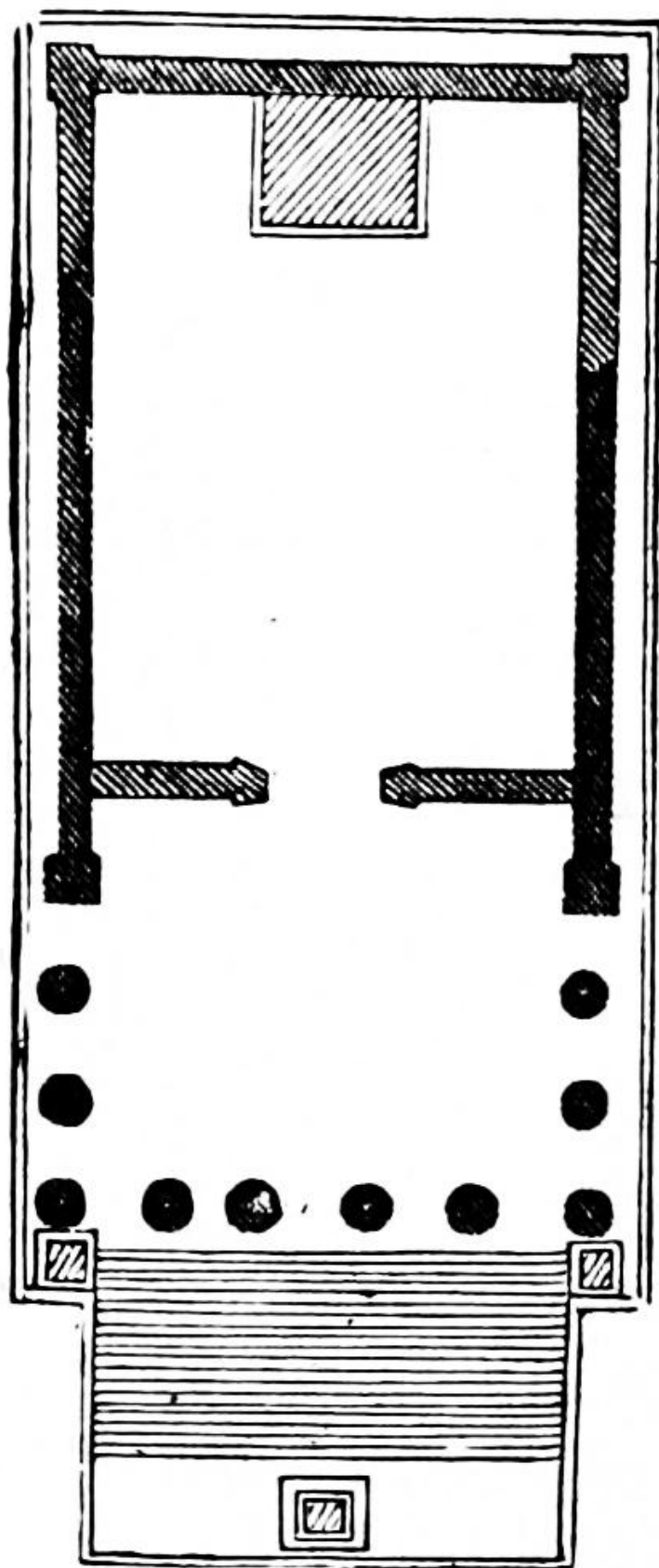
[back](#)



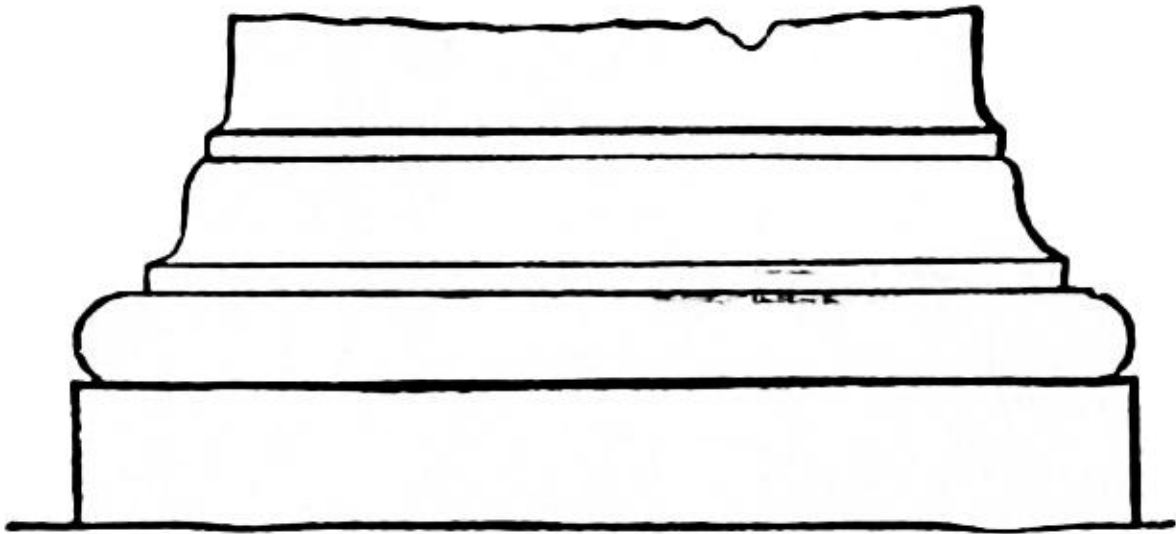
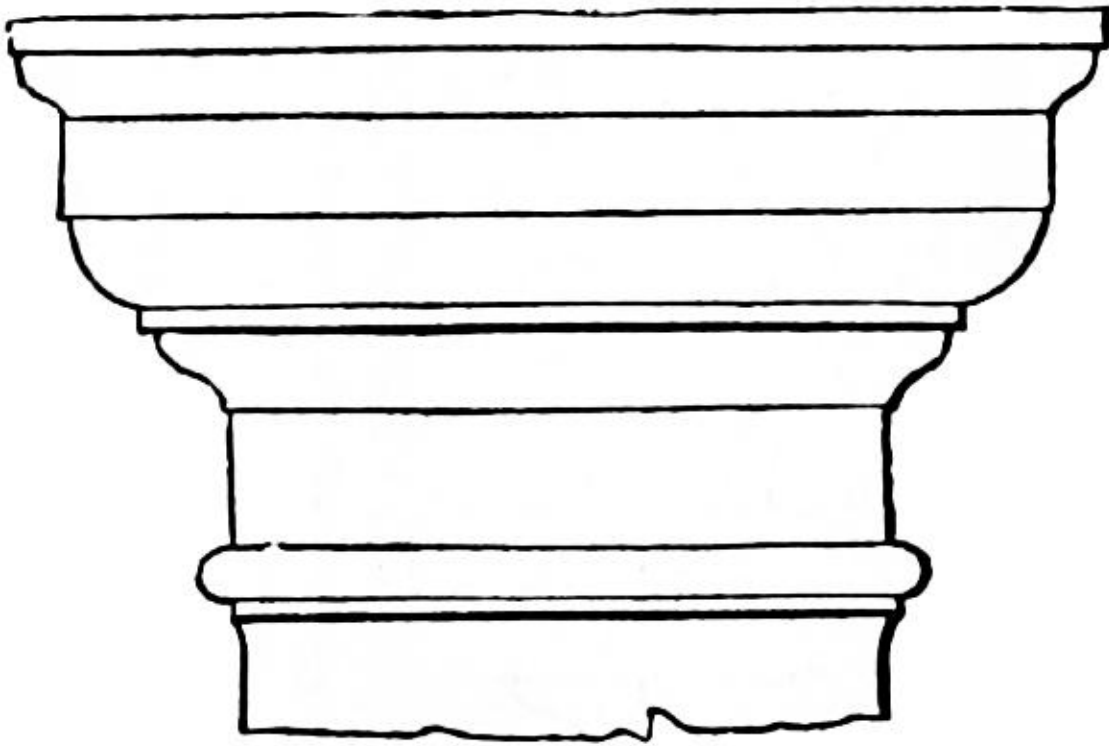
[back](#)



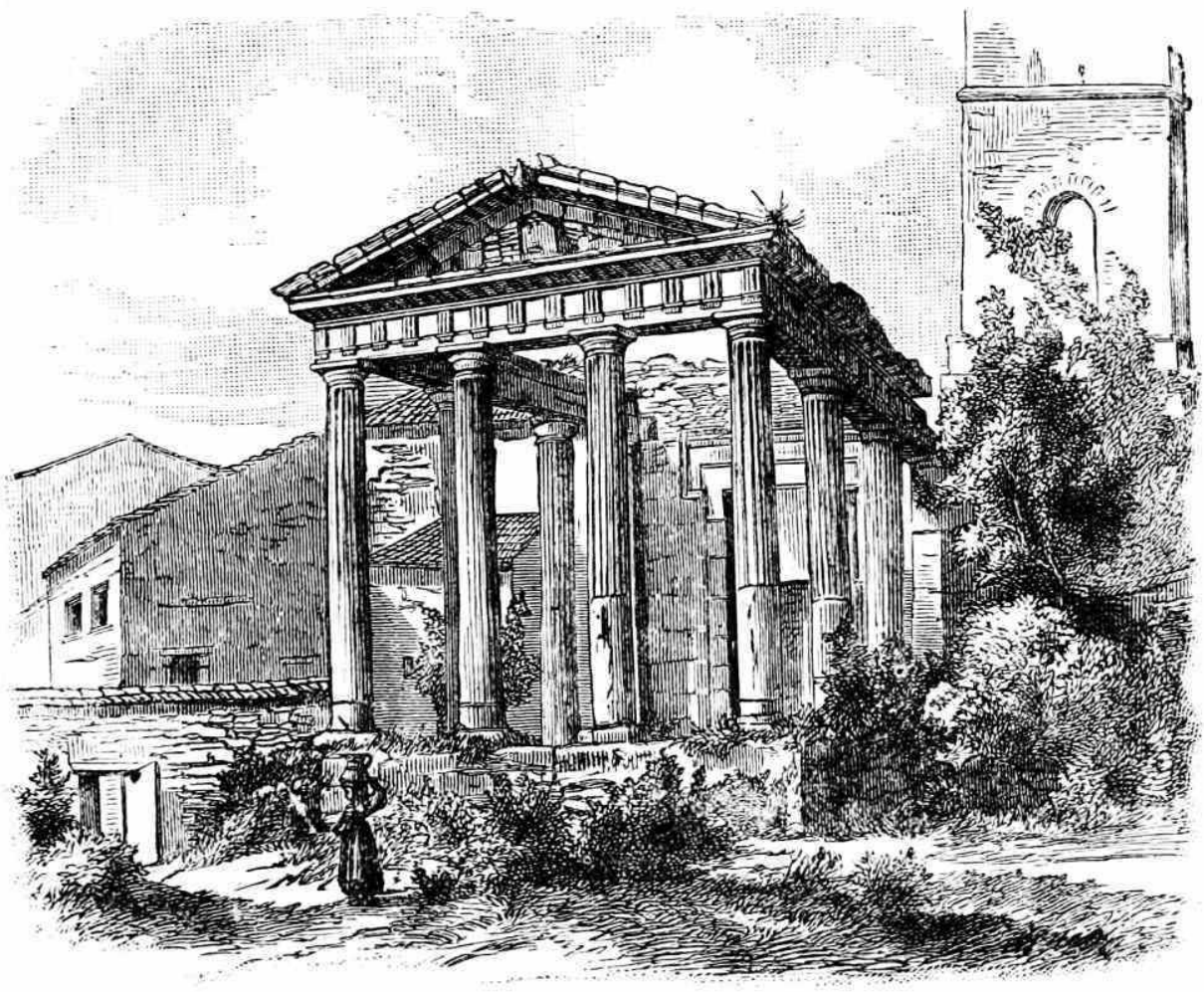
[back](#)



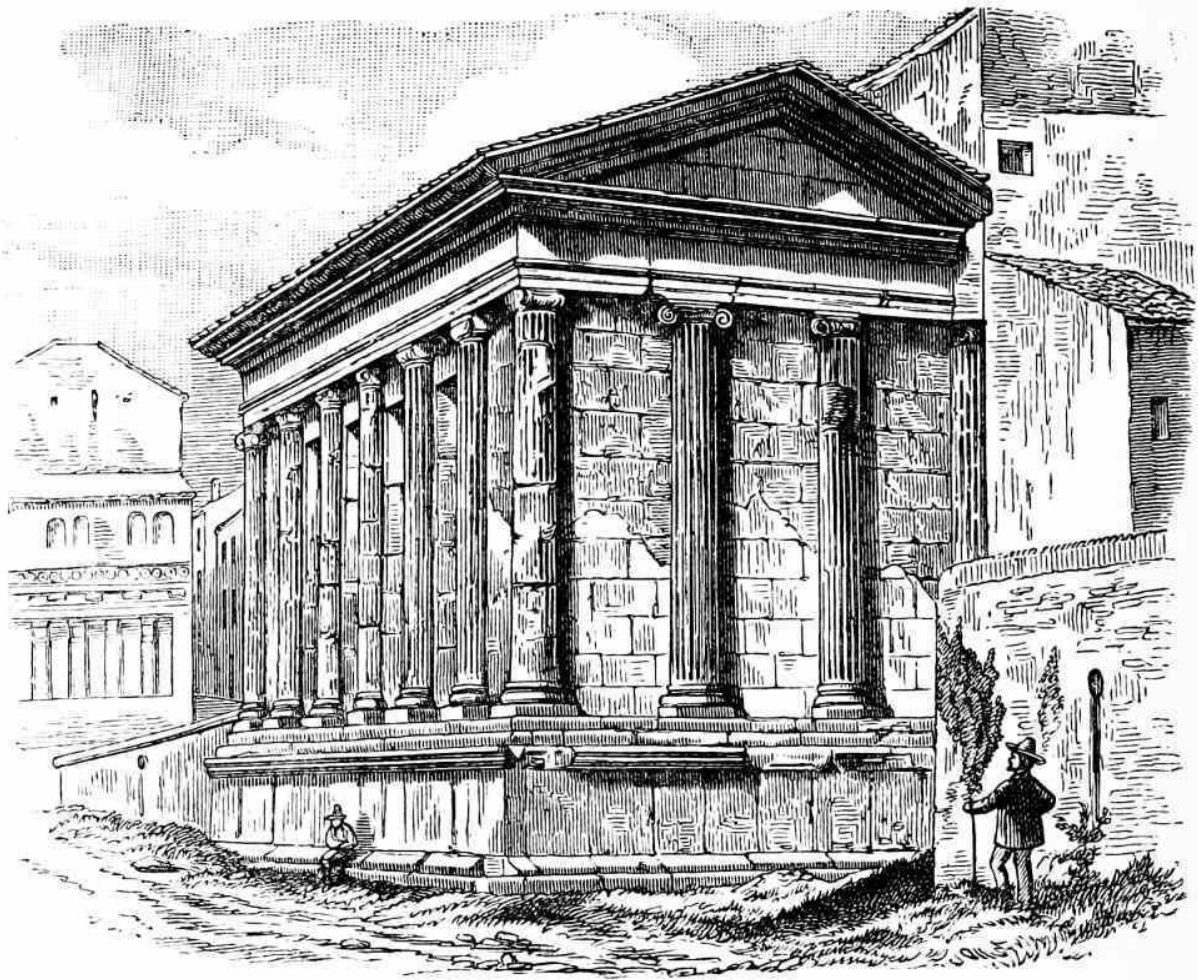
[back](#)



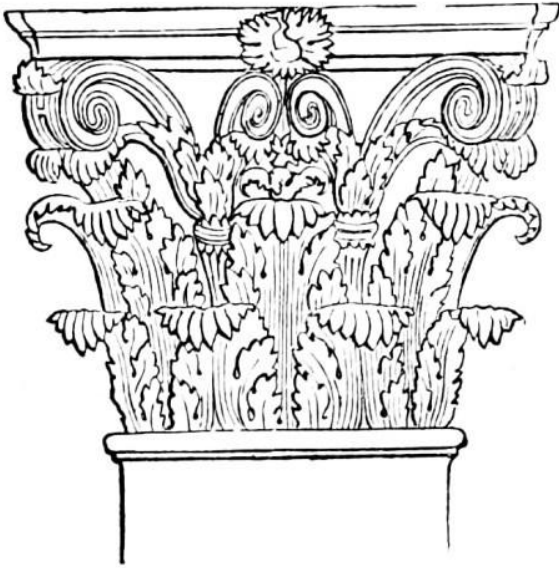
[back](#)



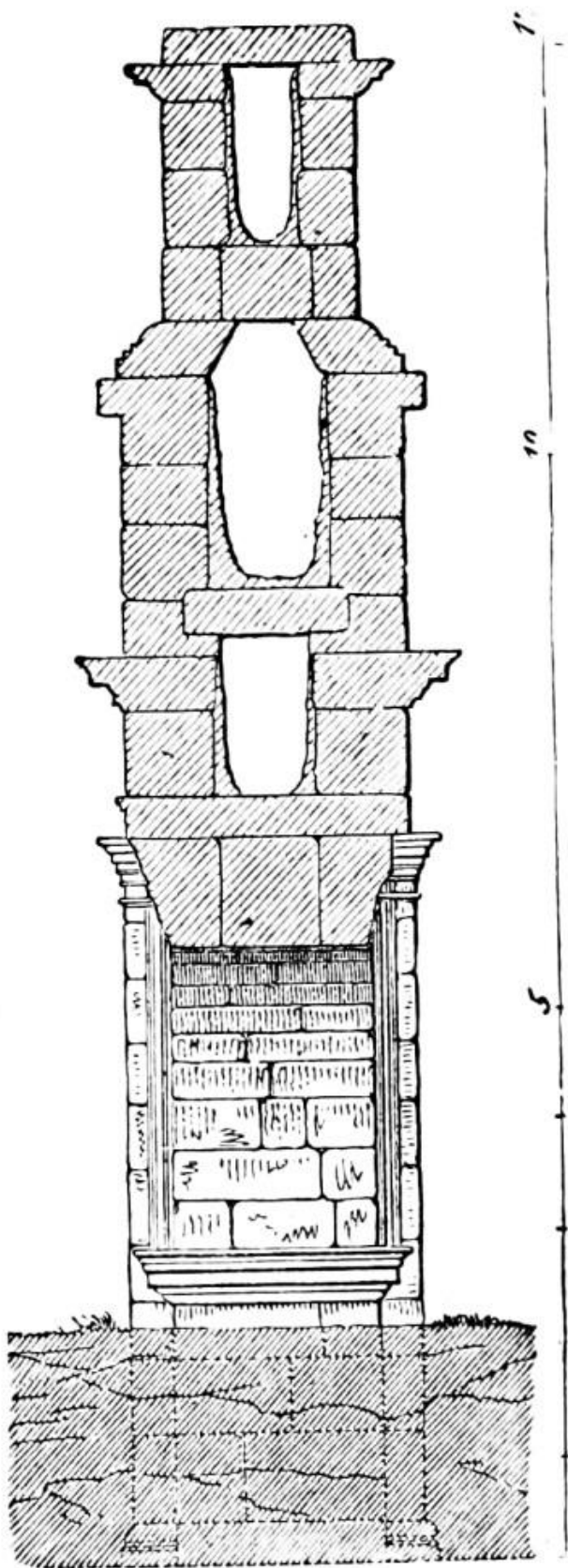
[back](#)



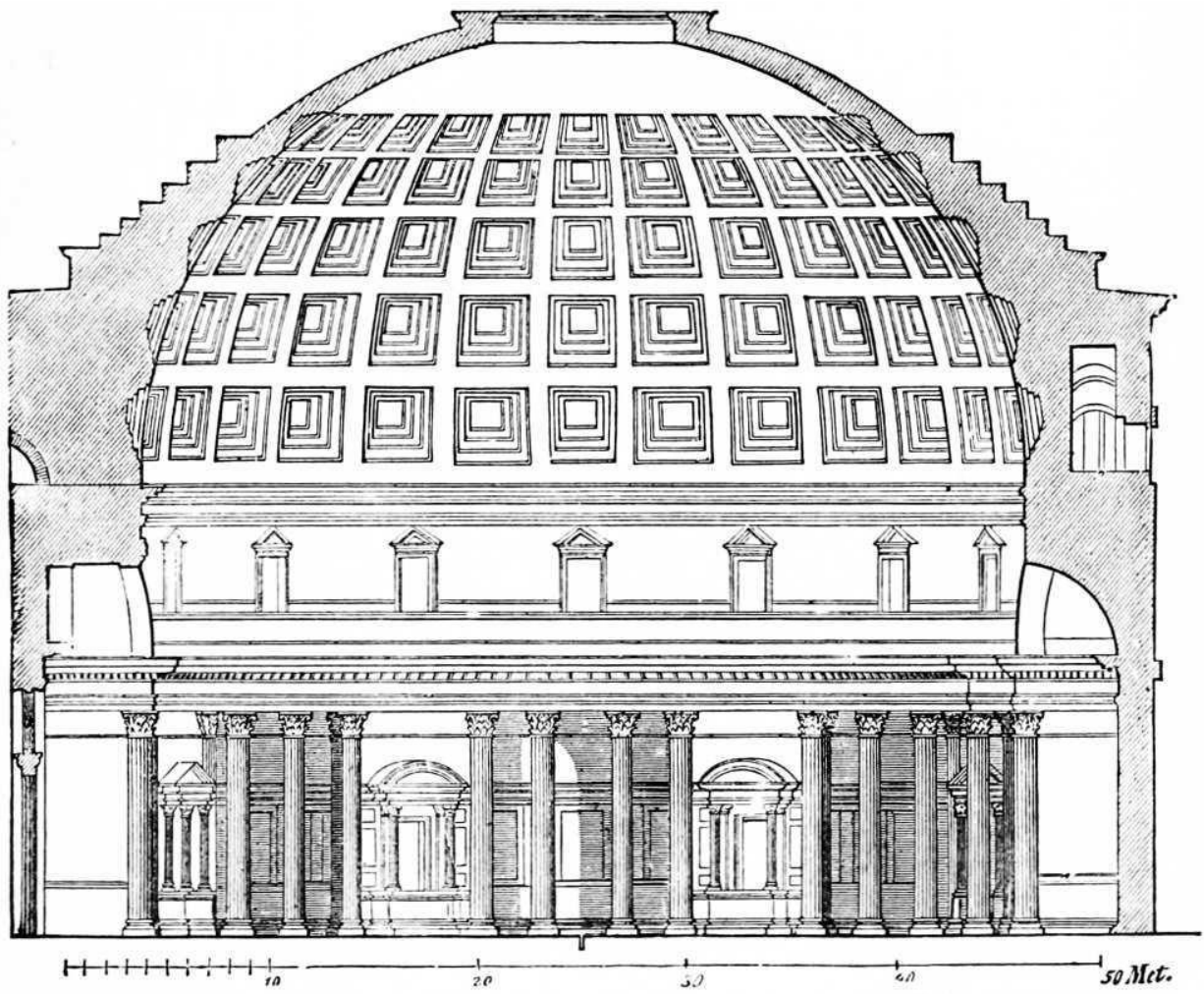
[back](#)



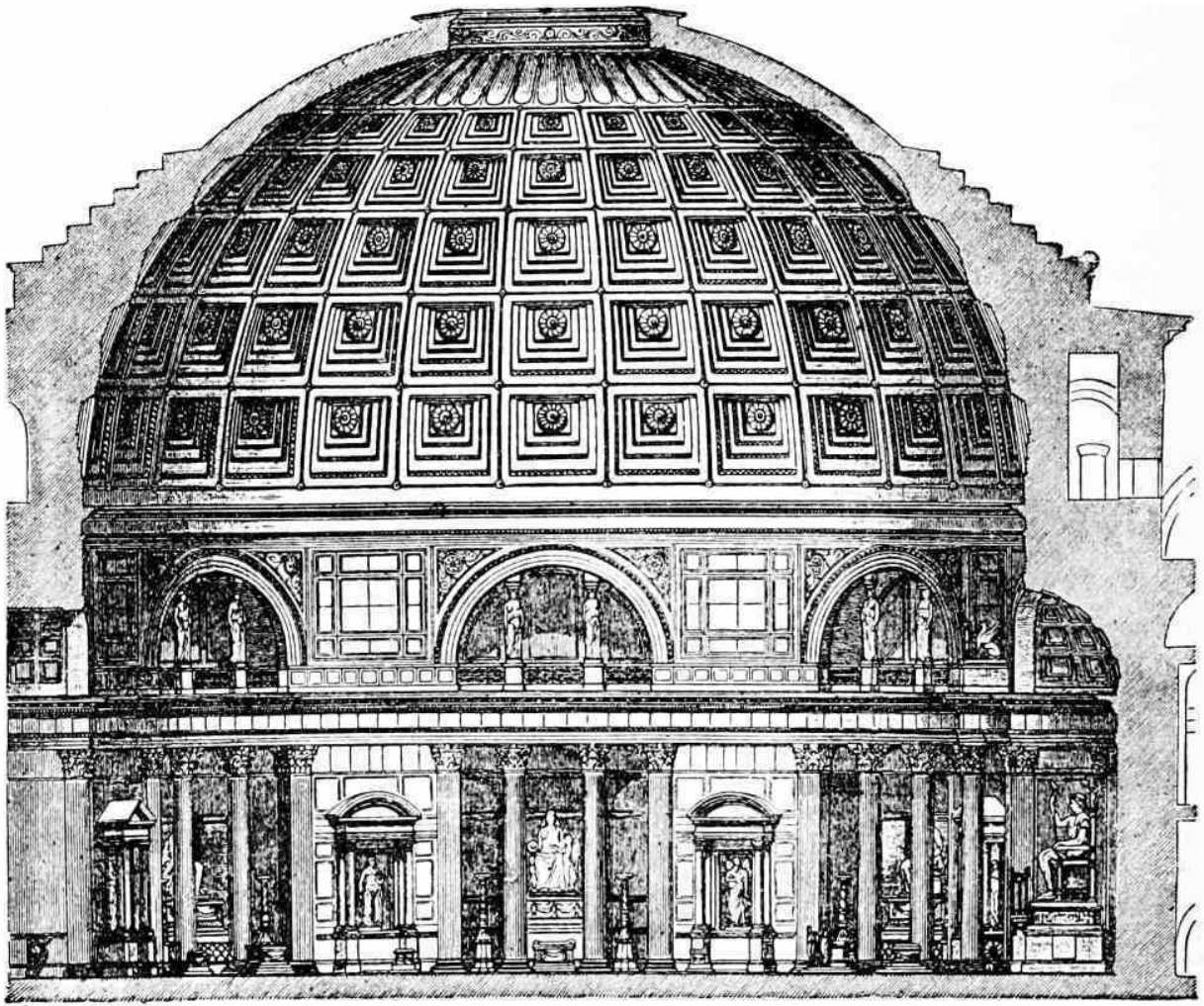
[back](#)



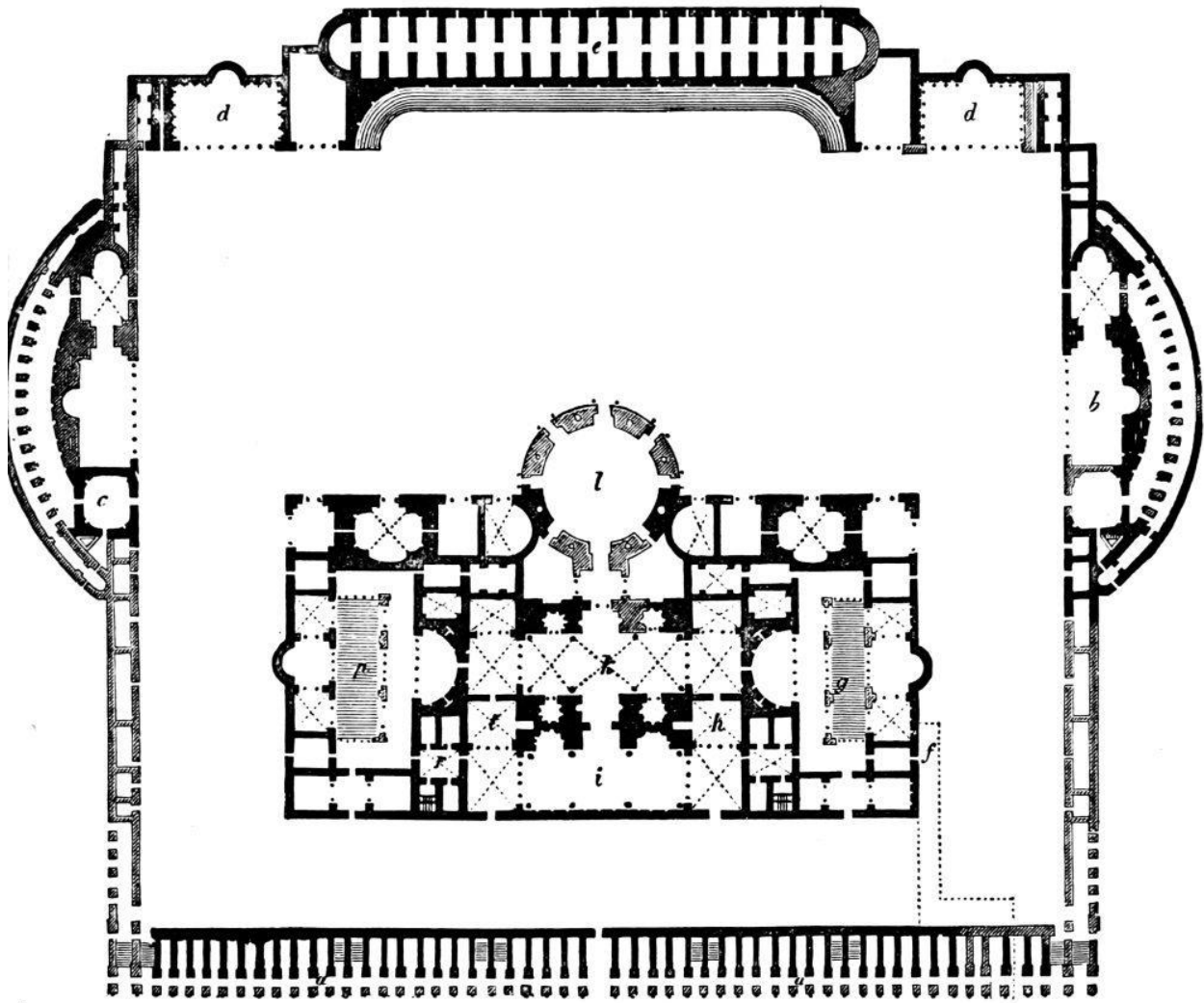
[back](#)



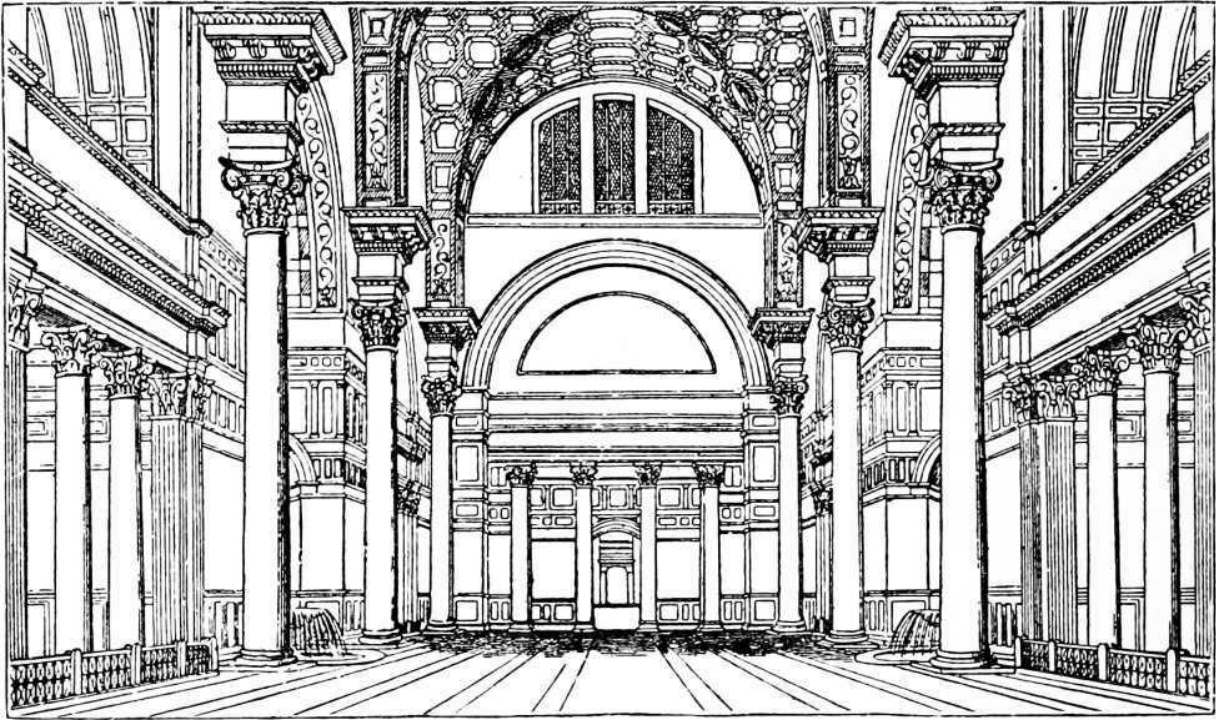
[back](#)



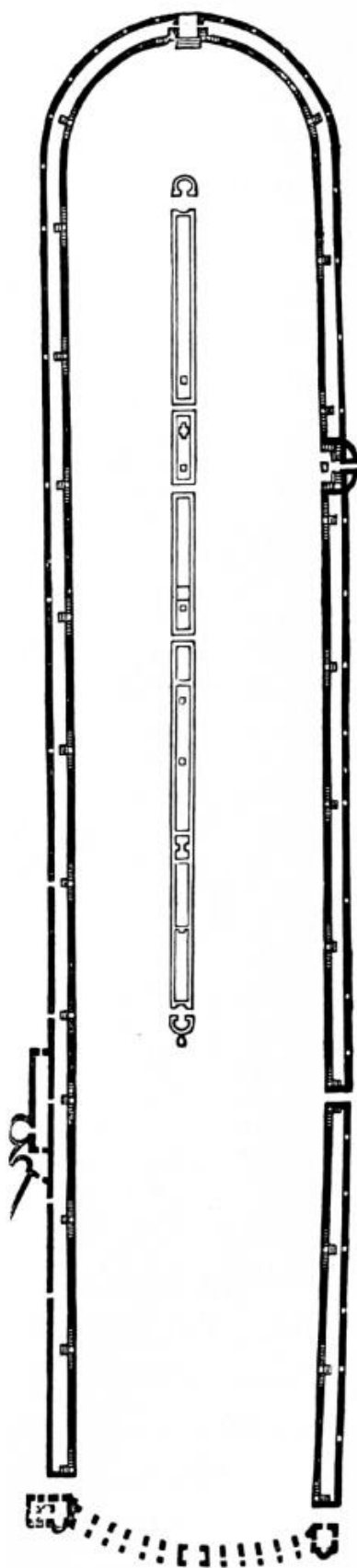
[back](#)



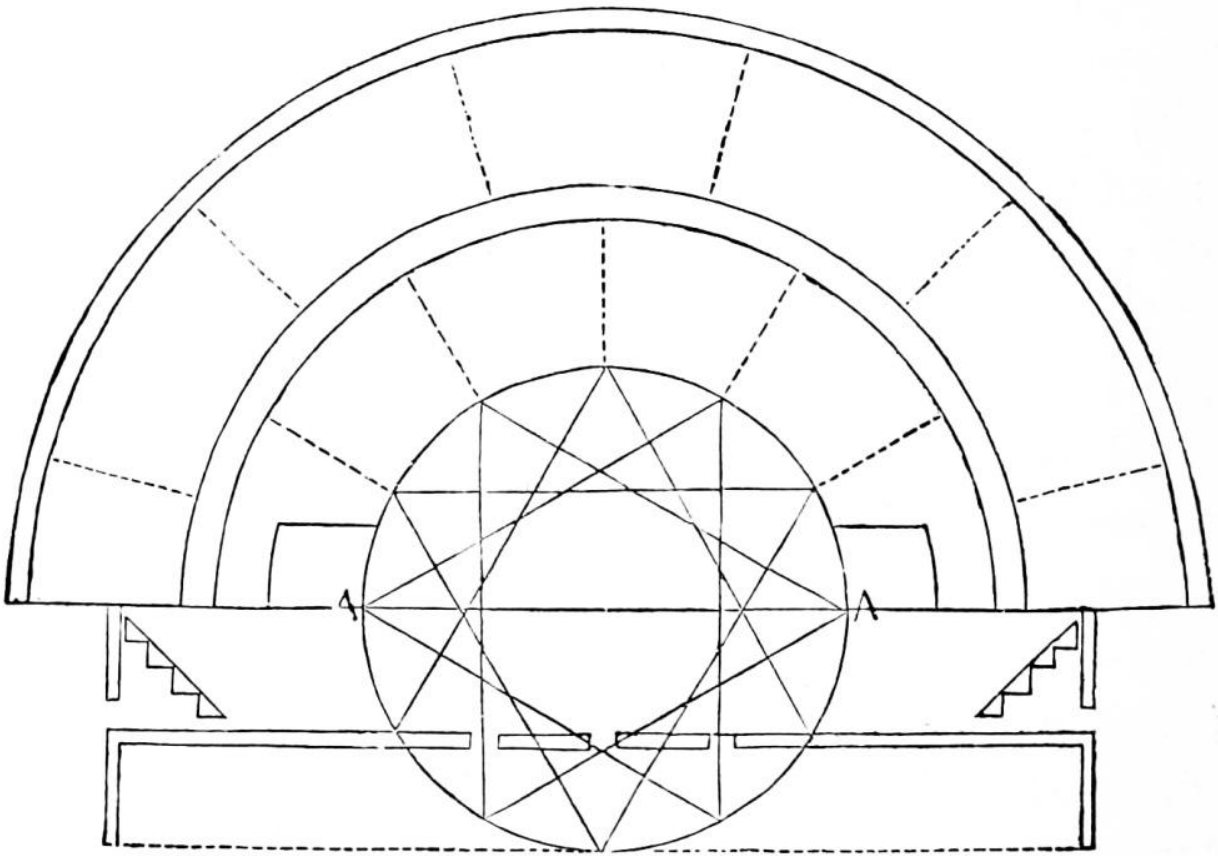
[back](#)



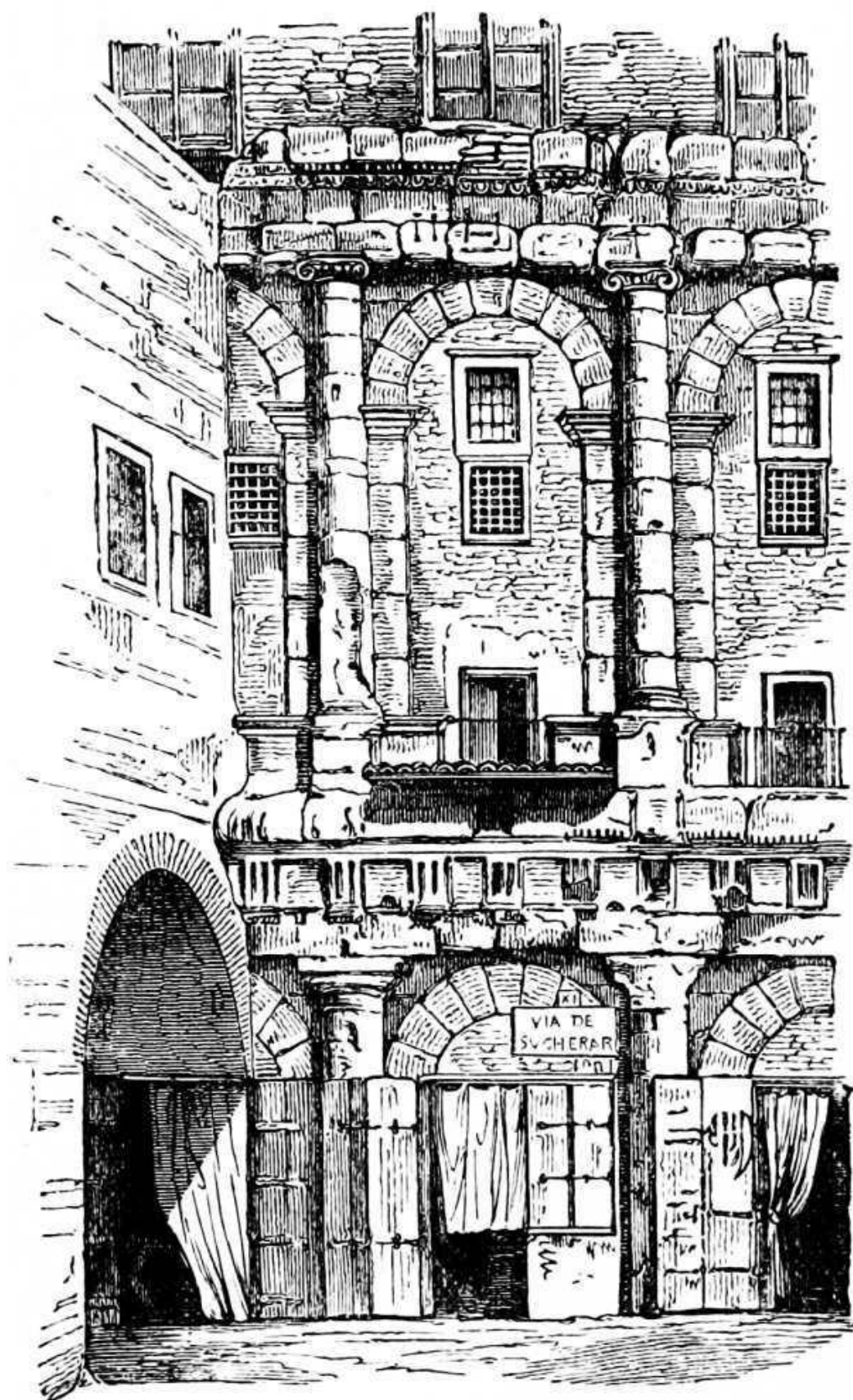
[back](#)



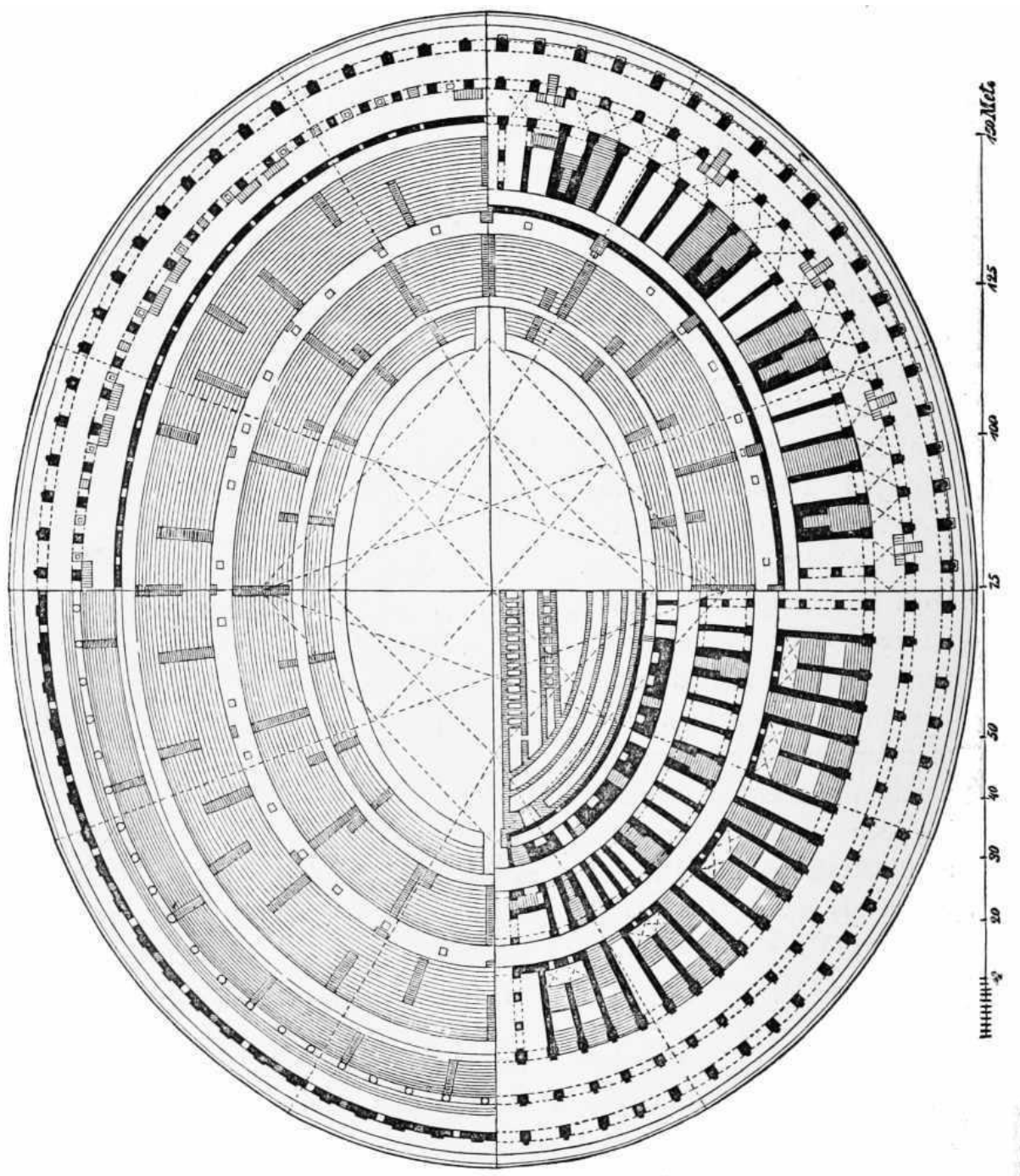
[back](#)



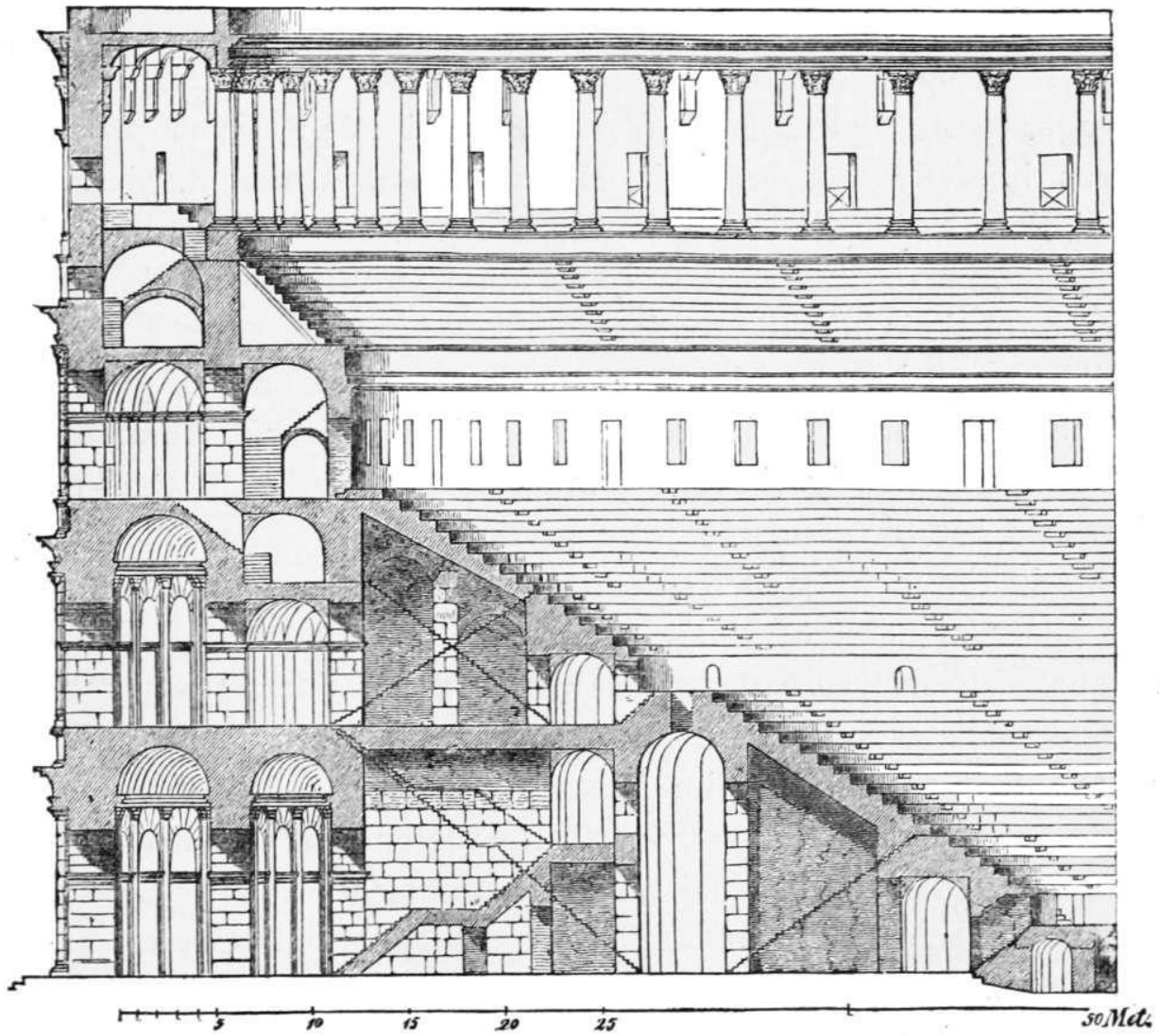
[back](#)



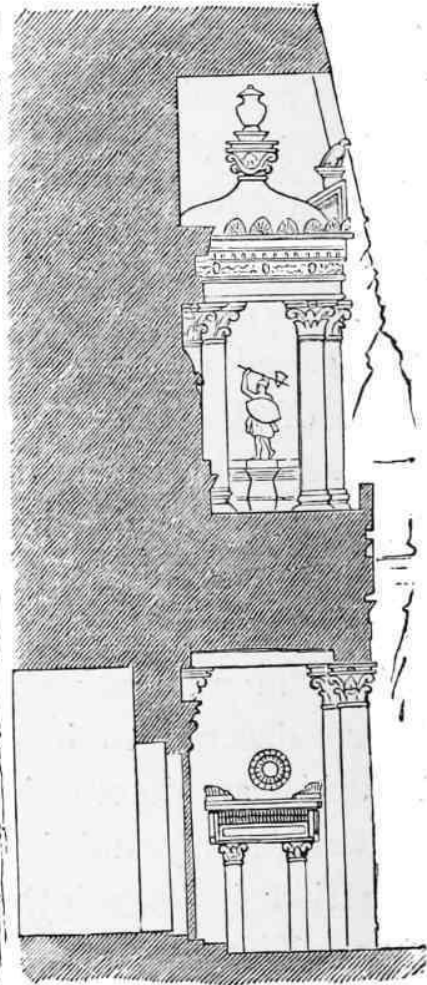
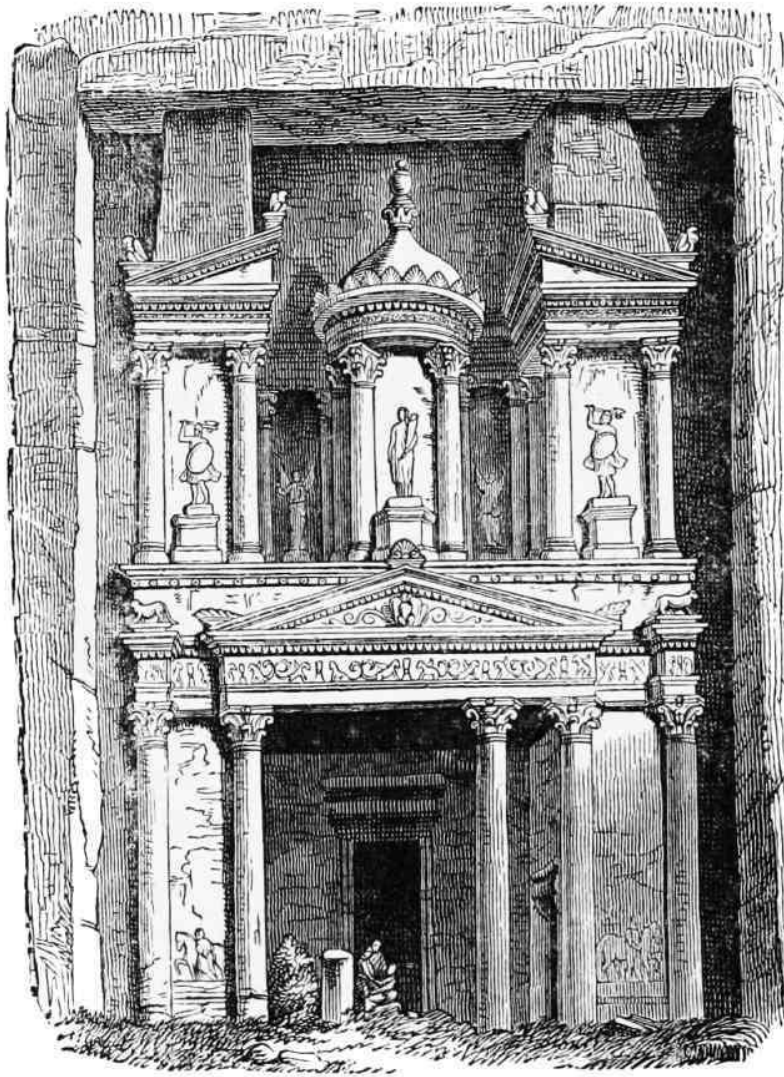
[back](#)



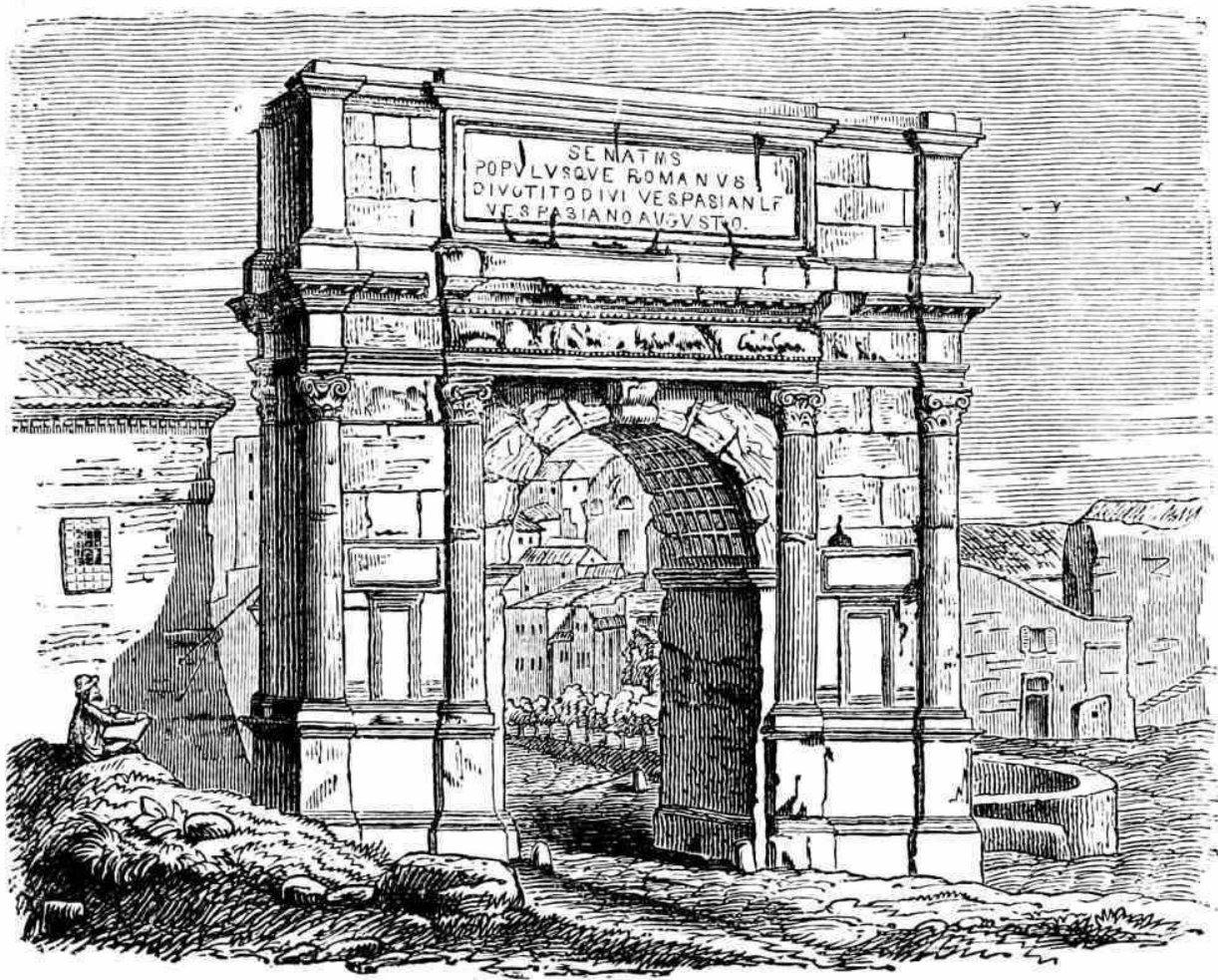
[back](#)



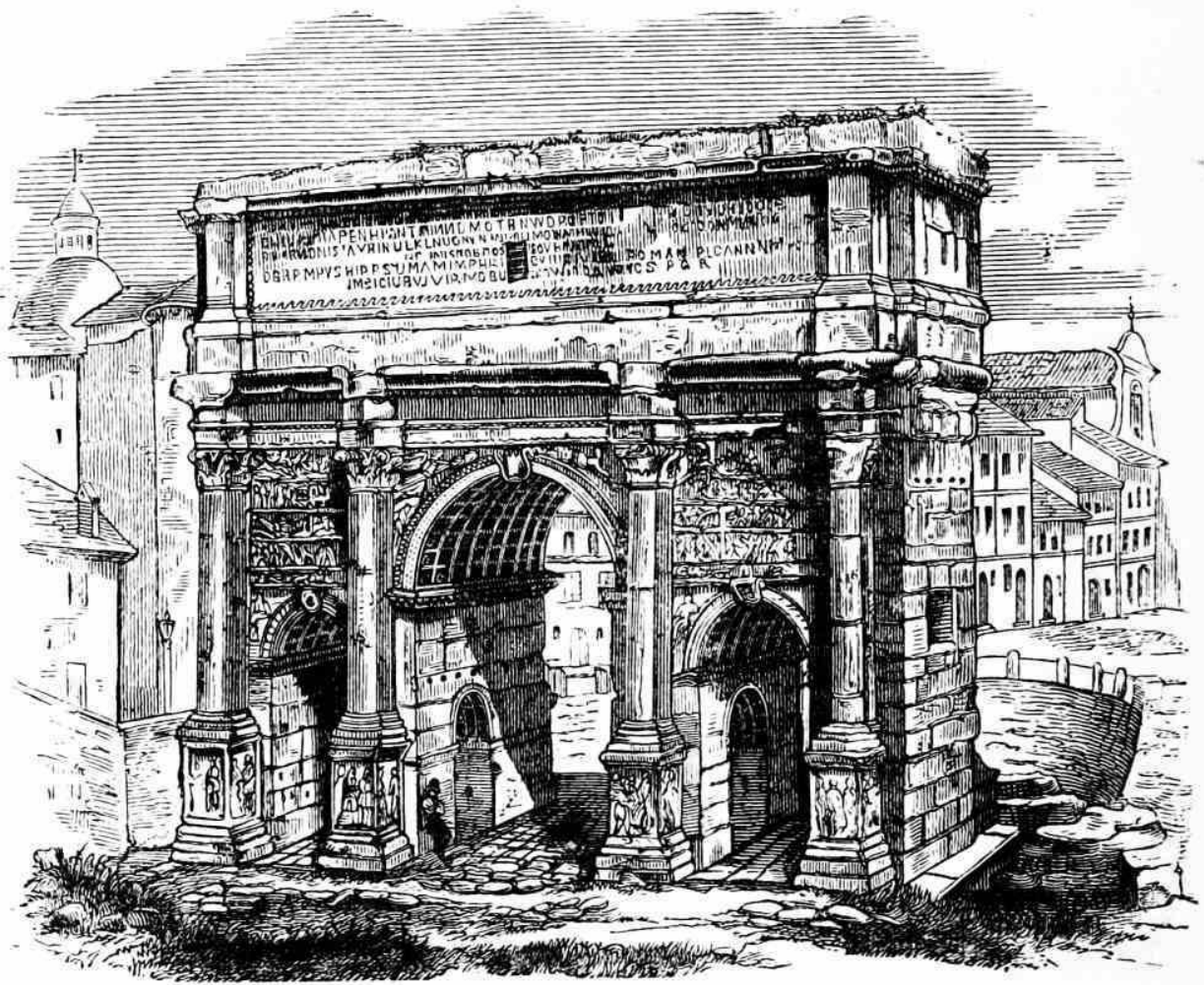
[back](#)



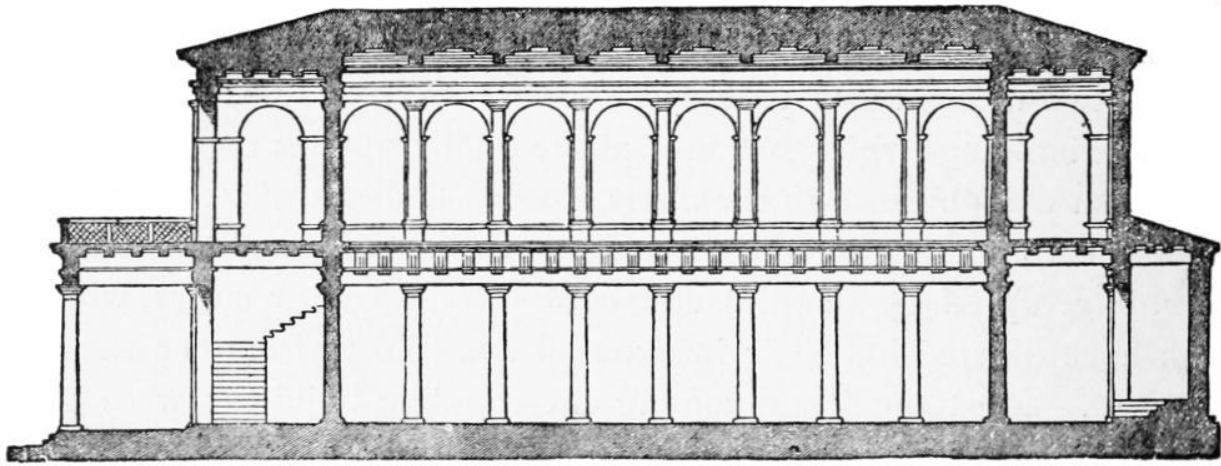
[back](#)



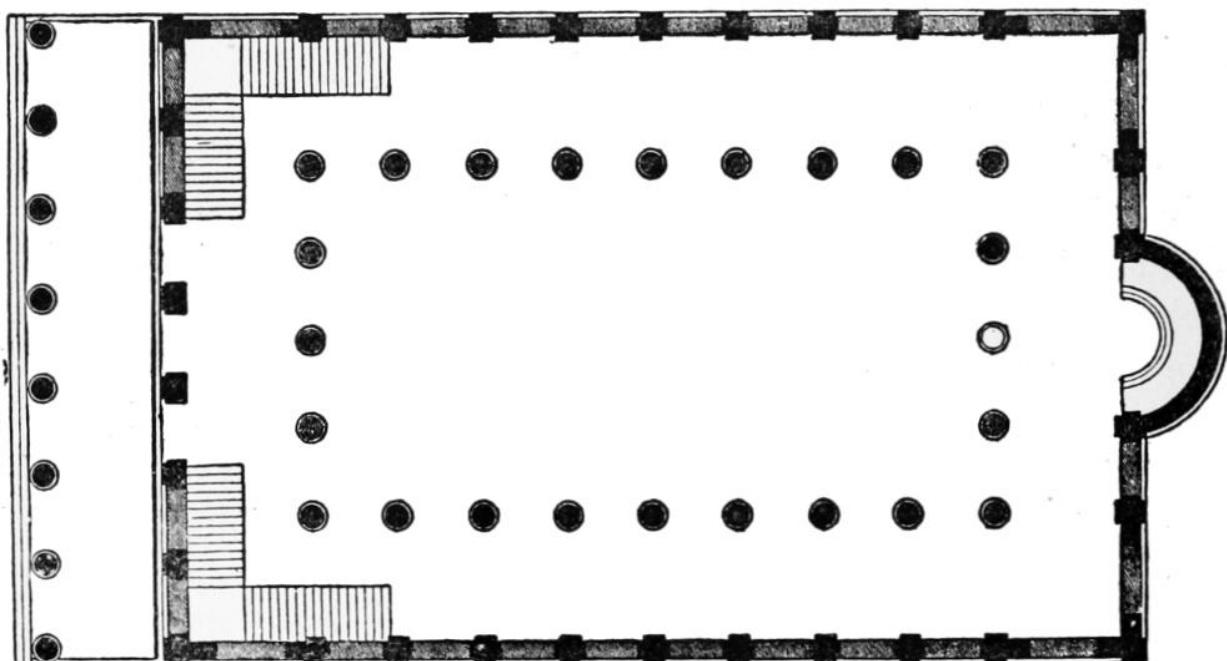
[back](#)



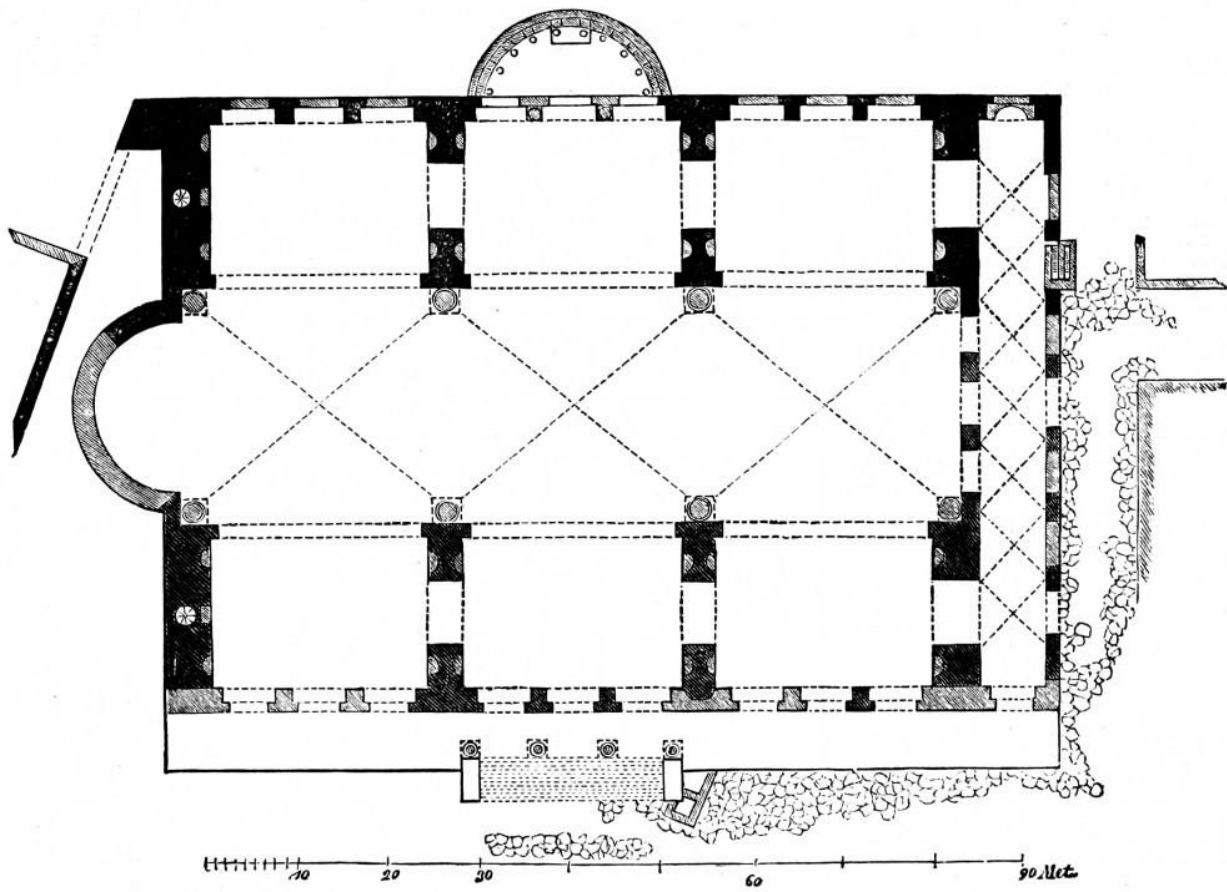
[back](#)



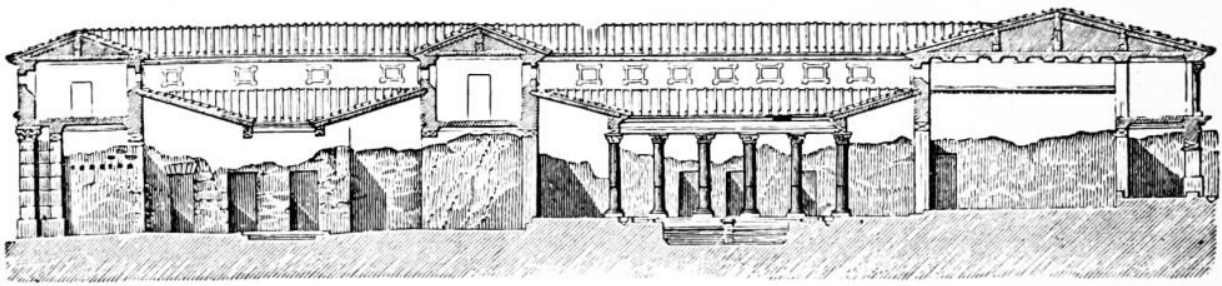
[back](#)



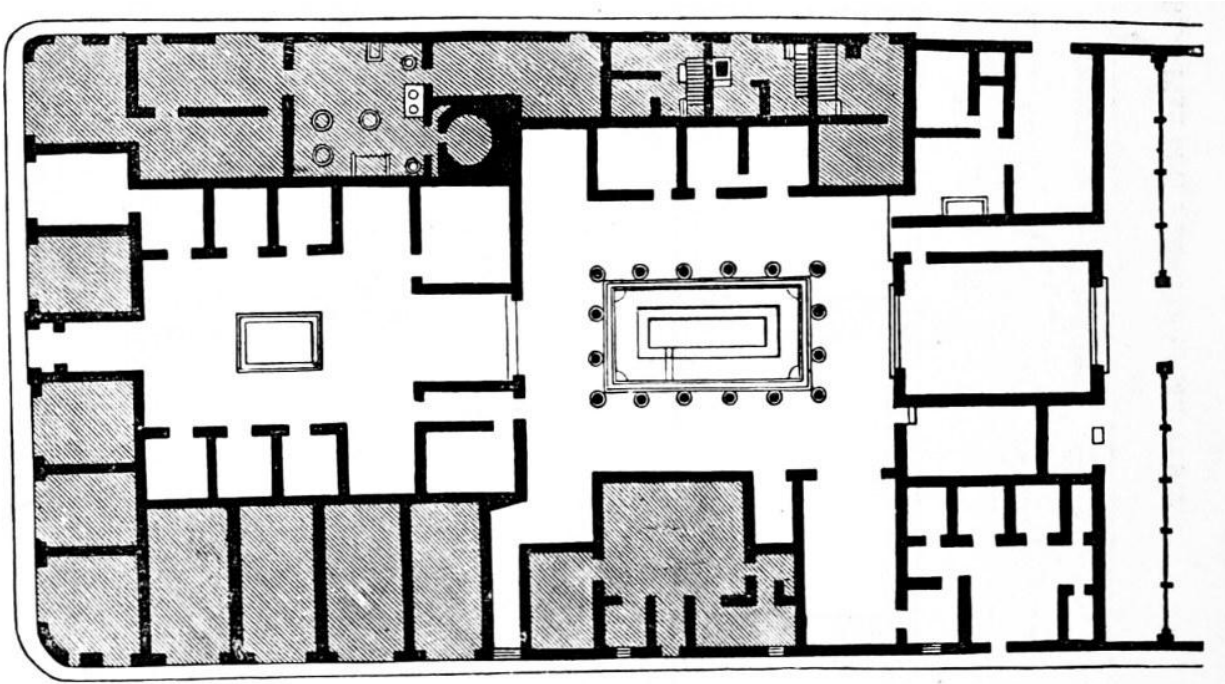
[back](#)



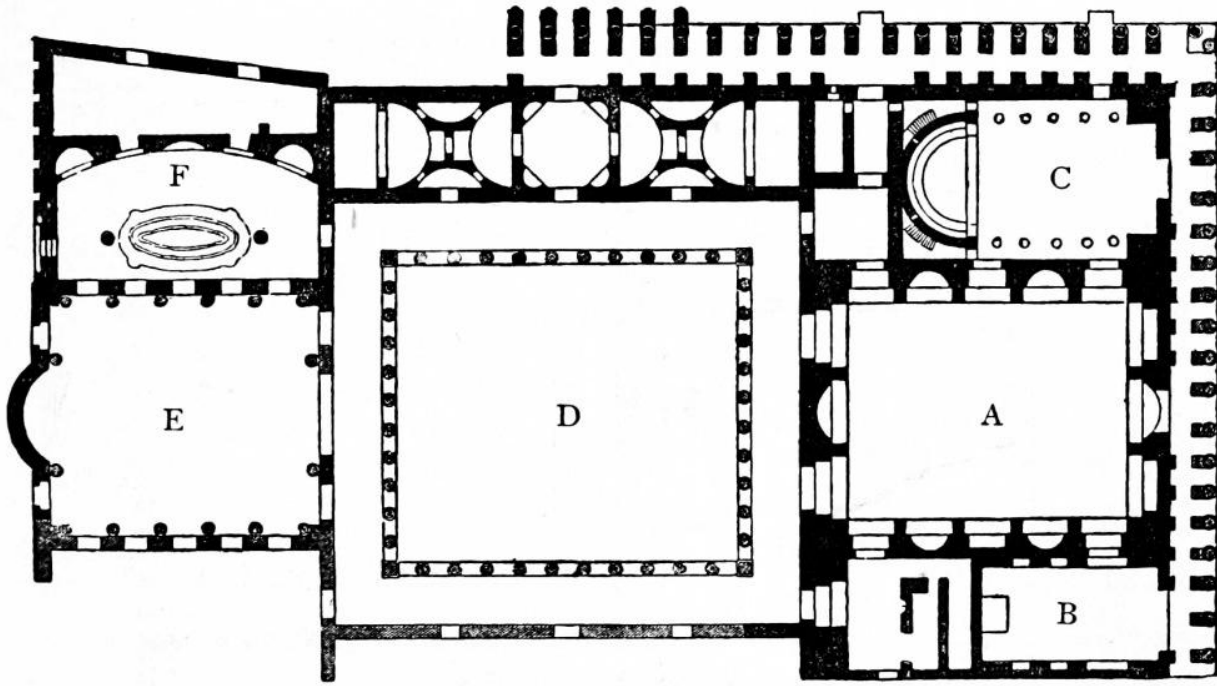
[back](#)



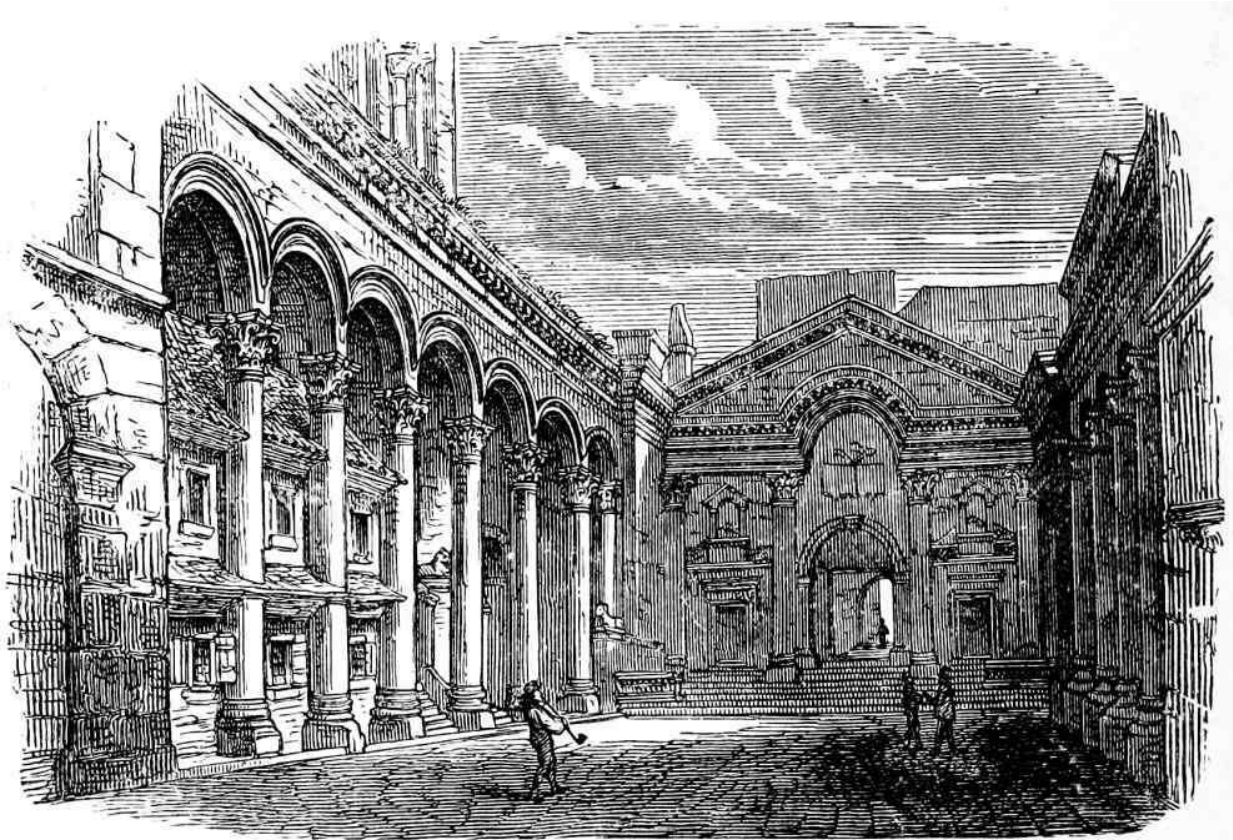
[back](#)



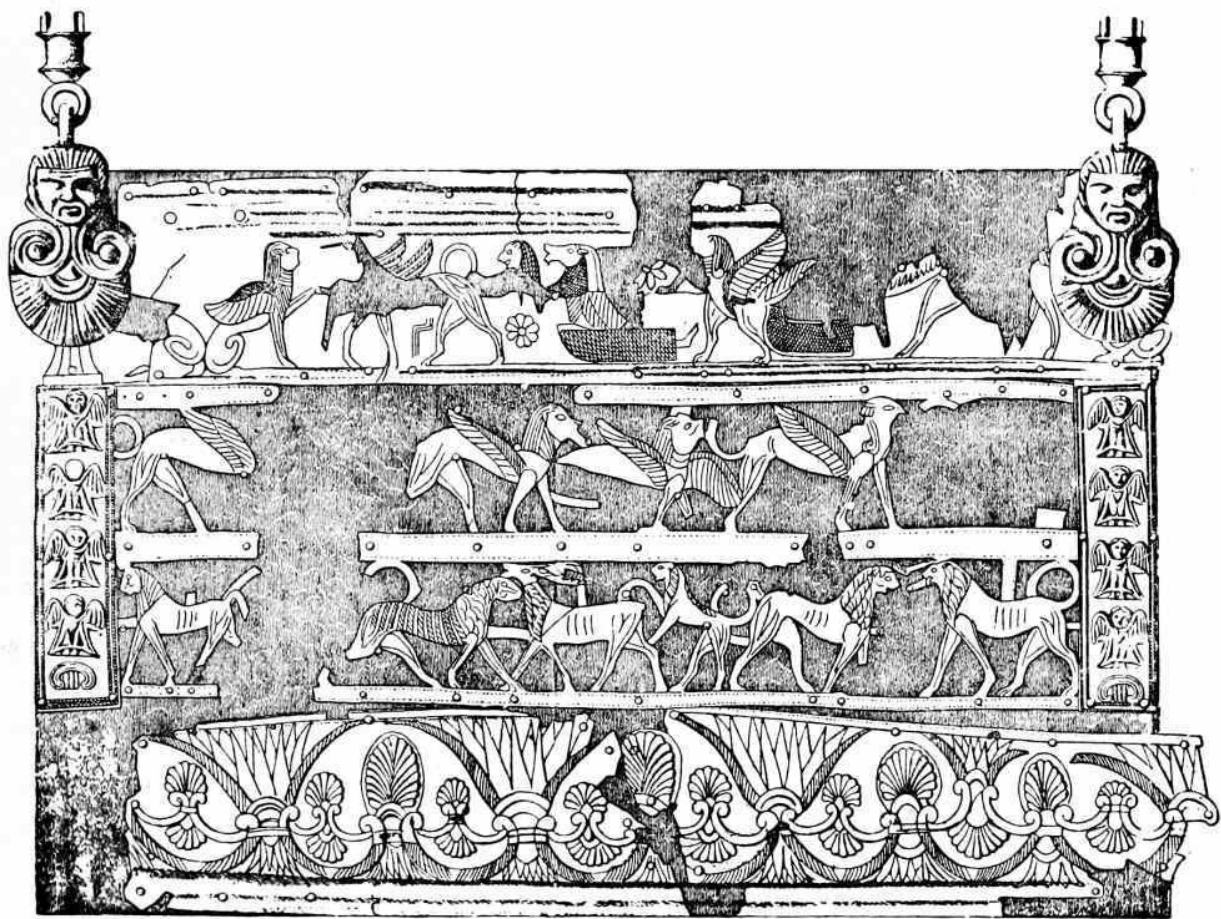
[back](#)



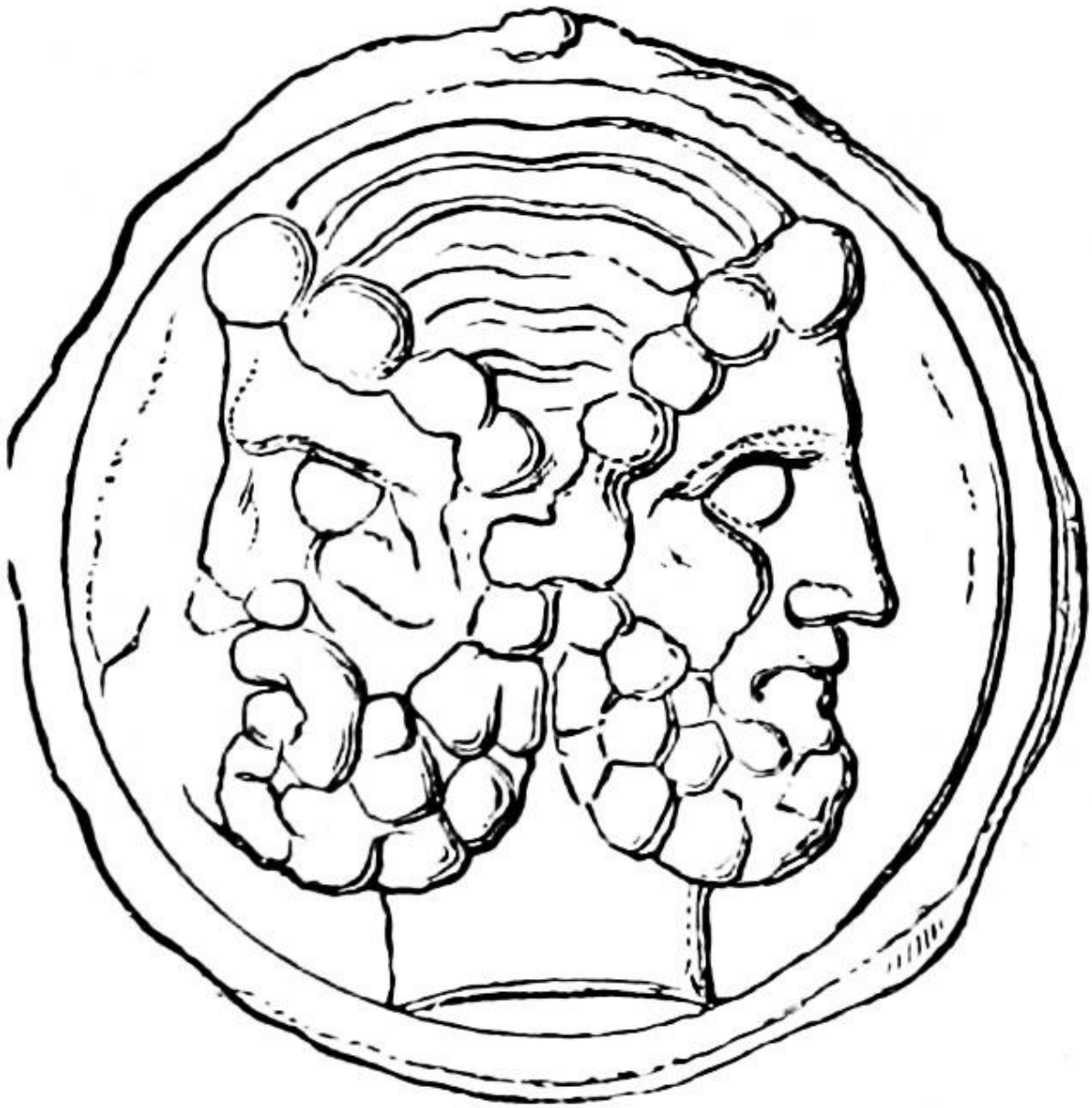
[back](#)



[back](#)



[back](#)



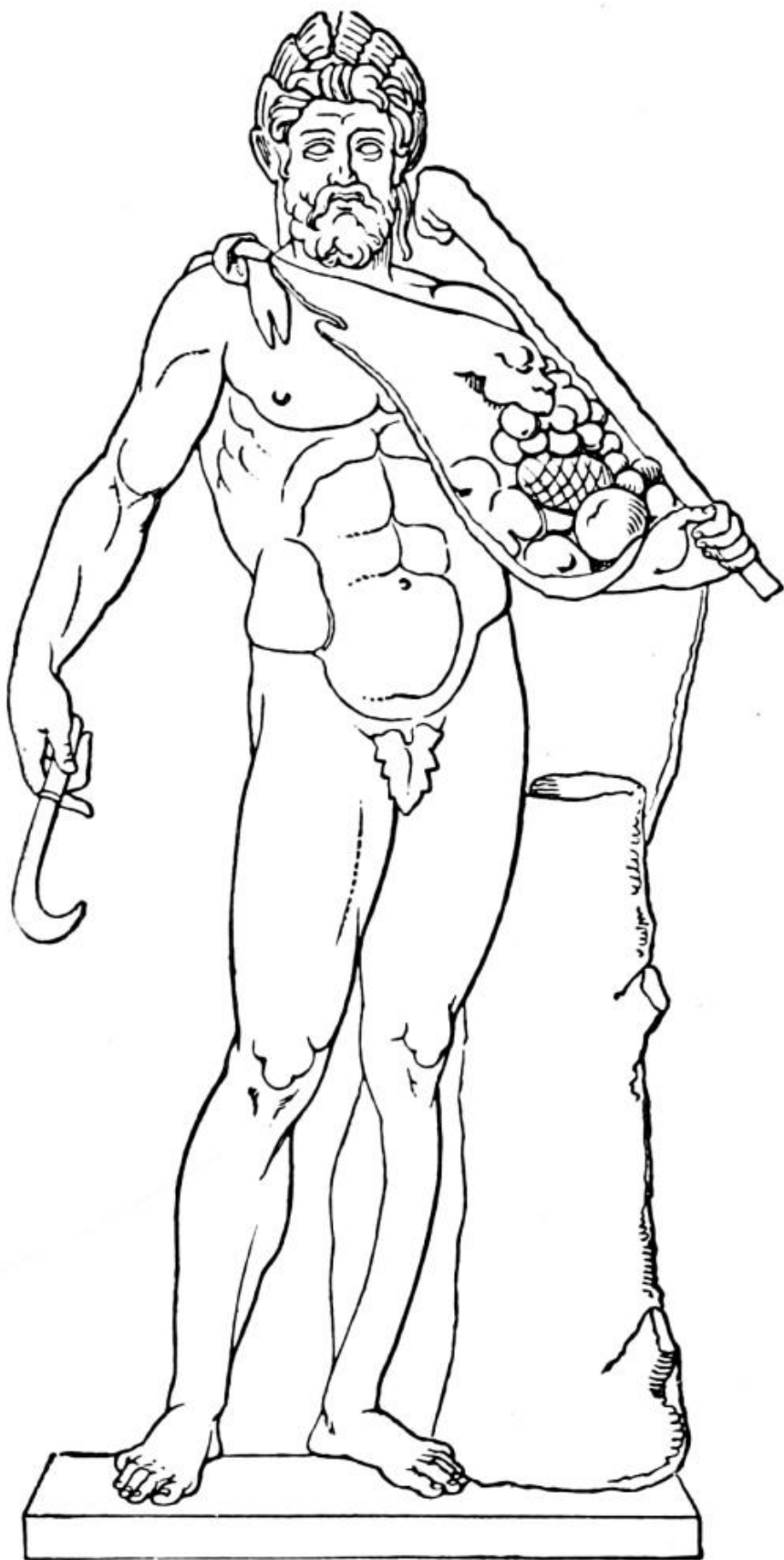
[back](#)



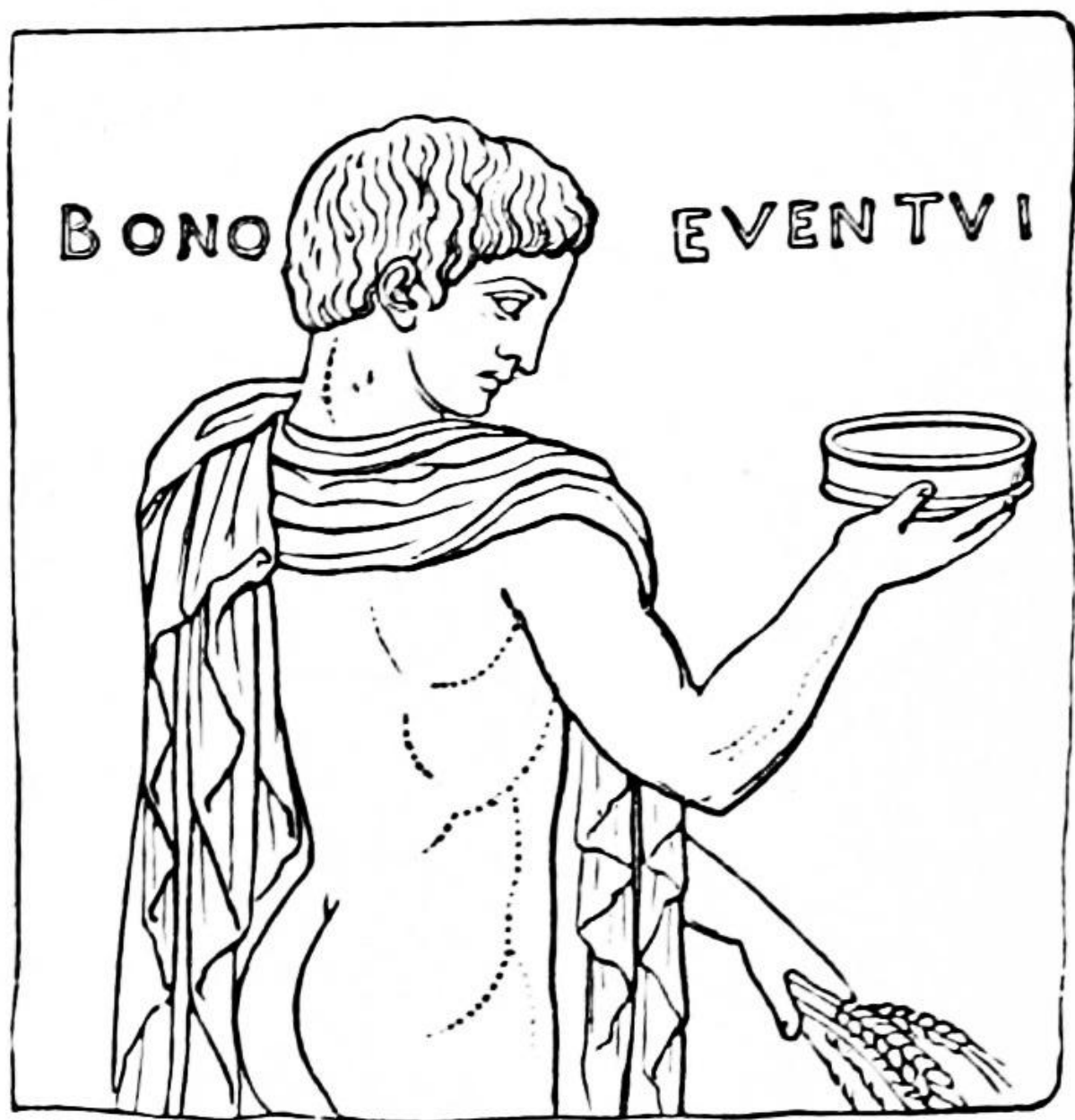
[back](#)



[back](#)



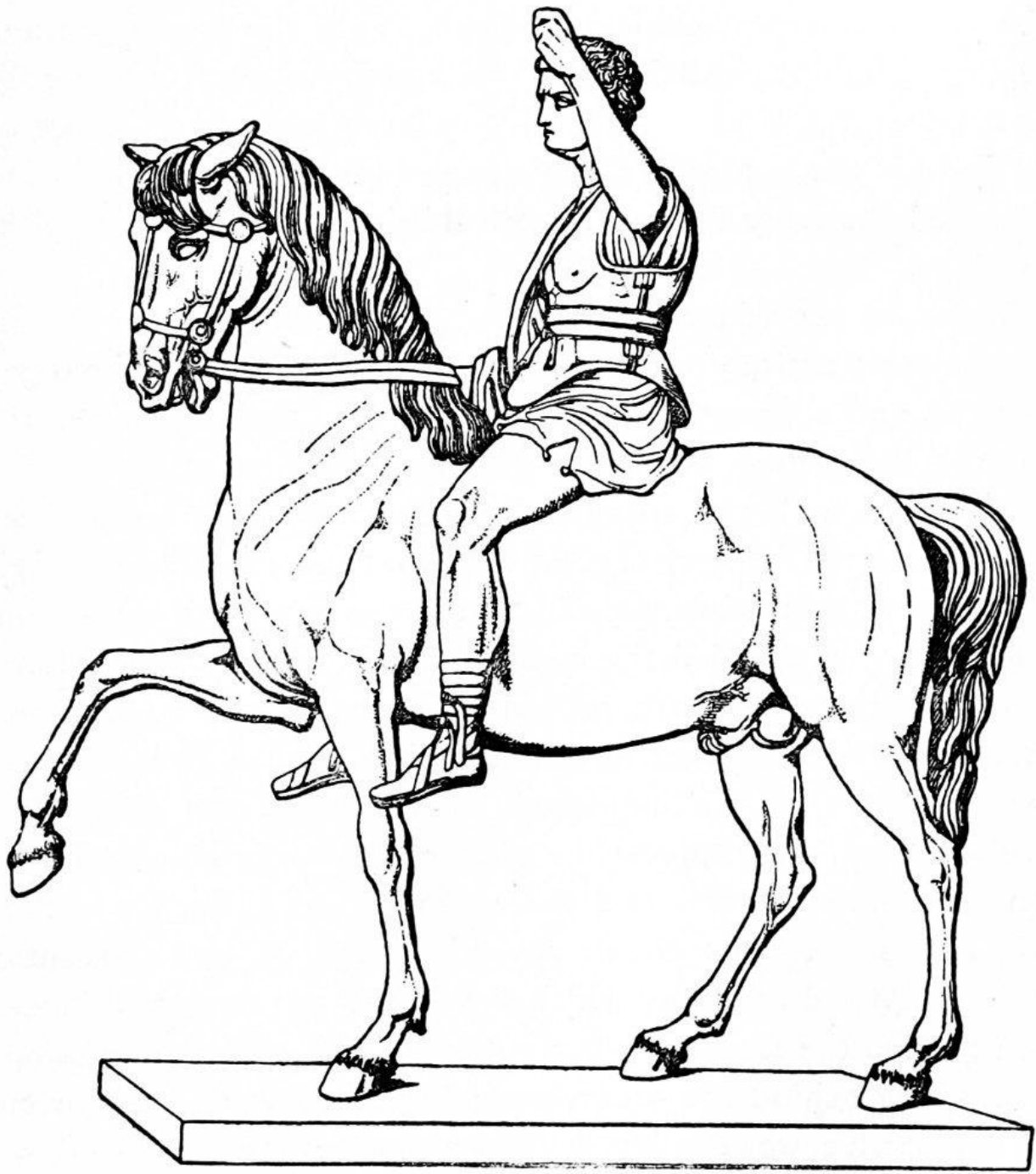
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



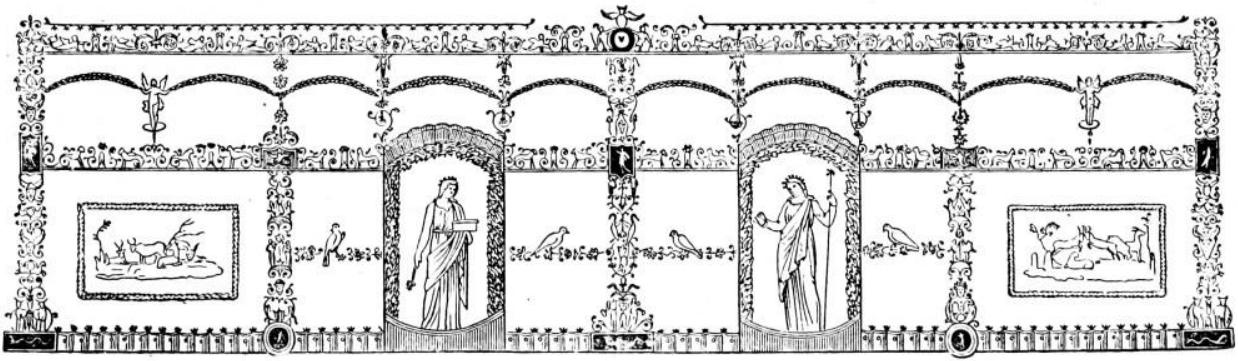
[back](#)



[back](#)



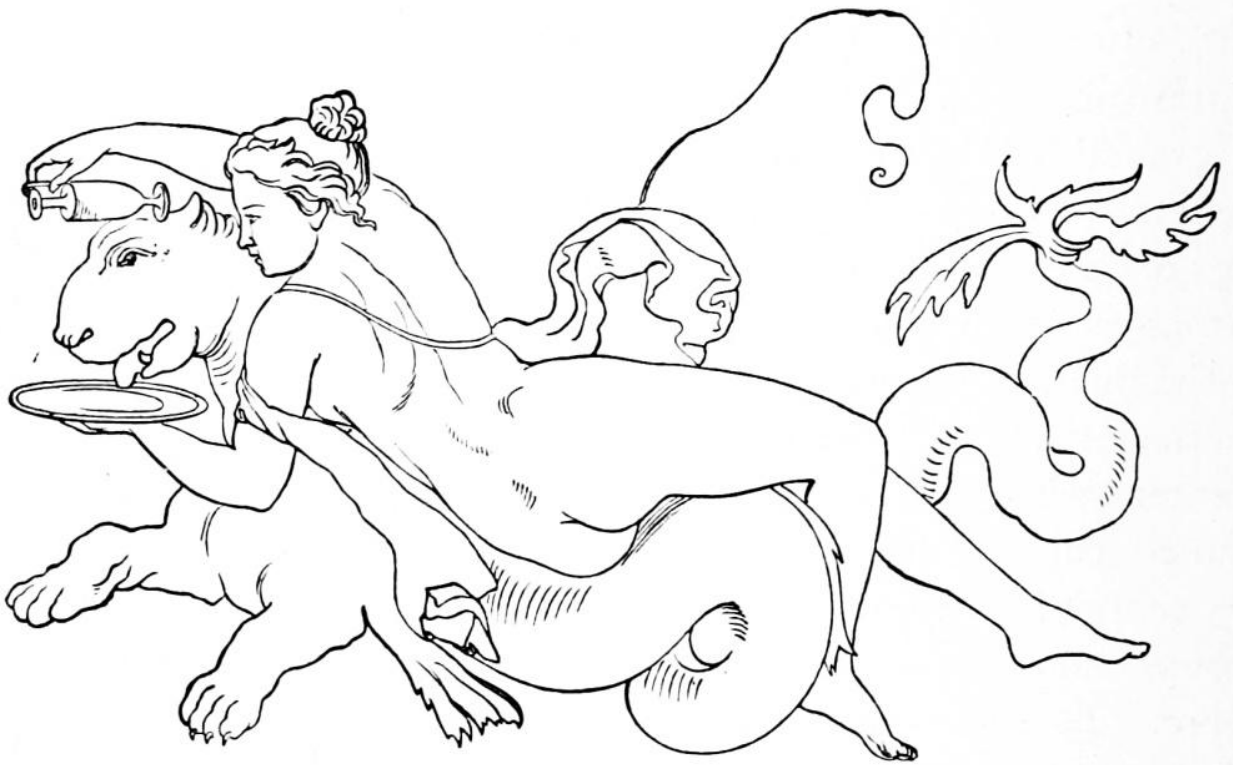
[back](#)



[back](#)



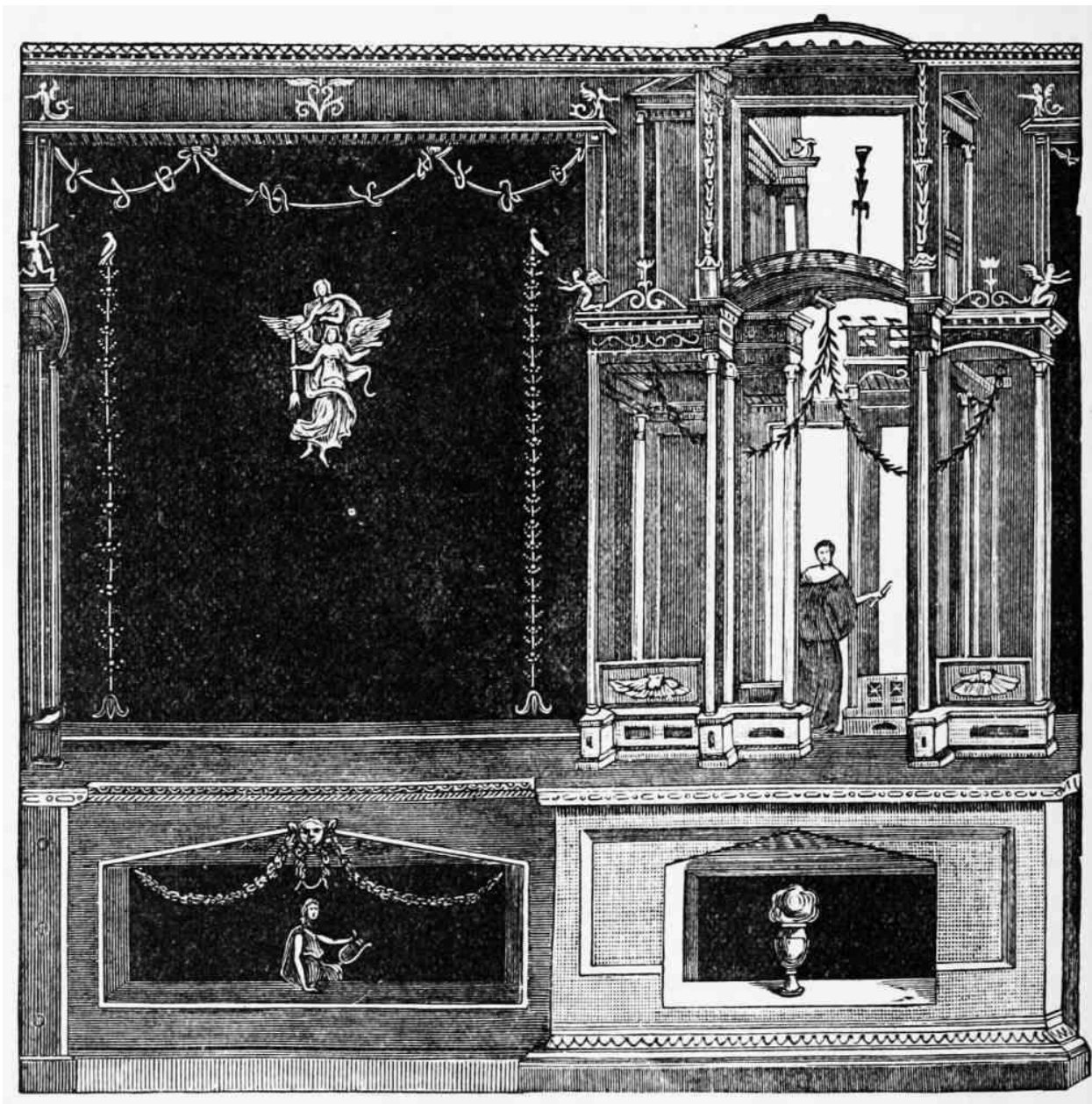
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)